I TRATTATI D'ARTE

ACHILLE PELLIZZARI

I TRATTATI
ATTORNO LE
ARTI FIGURATIVE
IN ITALIA
e nella Penisola Iberica

DALL' ANTICHITÁ CLASSICA AL RINASCIMENTO
E AL SECOLO XVIII

Ricerche e studi storici e letterari

NAPOLI
SOCIETÁ EDITRICE F. PERRELLA

1915

VOLUME I.

DALL'ANTICHITÀ CLASSICA AL SECOLO XIII

A RODOLFO RENIER

Ella sa, illustre Professore, come io àbbia avuto motivo, piú d'una volta, di dissentire liberamente dai concetti informatori e dai procedimenti della Sua critica.

Ciò non ostante, io ho avuto l'occasione di offrirLe (ed Ella ha avuto la cortesia d'accettare), or è qualche tempo, la dedica di questo volume; poiché essa intendeva significare, al di sopra d'ogni dissenso di tendenze generali o di particolari giudizi, come io senta e divida la riconoscenza che tutti gli studiosi Le debbono per l'opera assidua, sagace, disinteressata, ch'Ella ha prestata alla causa degli studi durante la Sua onorata carriera letteraria.

Ciò ch'Ella e il « Giornale Storico » da Lei fondato e diretto han recato di giovamento al progresso delle indagini letterarie in Italia, fa ormai parte della storia dell'erudizione e della critica; e come fatto storico è ormai riconosciuto e valutato.

La dedica, che ora Le ripeto e Le confermo, è l'attestazione modesta dello spassionato animo col quale anch'io contemplo ed ammiro la vastitá, la tenacia, l'ardore, la fortunata efficacia dell'operositá Sua letteraria.

Ottobre 1914.

ACHILLE PELLIZZARI.

OPERE

CHE SI CITANO CON ABBREVIAZIONE

Anc. alch., I, II, III. — *Collection des anciens alchimistes grecs*, publiée par M. [ANDRÉ] BERTHELOT, avec la collaboration de CH. ÉM. RUELLE. Paris, G. Steinheil Ed., 1888. — Coi numeri I, II, III, indico rispettivamente i volumi contenenti l'*Introduction*, il *Texte grec*, e la *Traduction.*

BAYET, *Recherches.* — BAYET, *Recherches pour servir à l'histoire de la peinture et de la sculpture chrétiennes en Orient avant la querelle des Iconoclastes.* Paris, E. Thorin, 1879 (*Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome*, fasc. 10).

BERMUDEZ, *Diccionario.* — *Diccionario historico de los mas ilustres profesores de las Bellas Artes en España,* compuesto por D. JUAN AGUSTIN CEAN BERMUDEZ, y publicado por la Real Academia de S. Fernando. Madrid, en la Imprenta de la Viuda de Ibarra, año de 1800.

BERTAUX, *Ital. Mérid.* — ÉMILE BERTAUX, *L'Art dans l'Italie Méridionale de la fin de l'Empire Romain à la Conquête de Charles d'Anjou* (*École Française de Rome*). Paris, Fontemoing, 1903.

BERTHELOT, *Introduction.* — M. BERTELOT, *Introduction à l'étude de la chimie des anciens et du Moyen-âge.* Paris, G. Steinheil, 1889.

BERTHELOT, *Origines.* — M. BERTHELOT, *Les origines de l'Alchimie.* Paris, G. Steinheil, 1885.

CARAVITA, *Arti a Montecassino.* — ANDREA CARAVITA,

I codici e le arti a Montecassino. Montecassino, pei tipi della Badia, 1869-71.

CROCE, *Estetica.* — B. CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale.* Quarta edizione. Bari, G. Laterza, 1912.

CROISET, *Litt. Gr.* — A. ET M. CROISET, *Histoire de la Littérature Grecque,* Tome V. Paris, A. Fontemoing, 1899.

DE HOLLANDA, *Opere.* — ACHILLE PELLIZZARI, *Le opere* di FRANCISCO DE HOLLANDA, edite nel testo portoghese e nella versione spagnola, e illustrate con introduzione versioni e note e con la riproduzione integrale del codice di disegni delle *Antichitá d'Italia,* conservato nella Biblioteca dell'Escuriale. Napoli, Francesco Perrella e C., editori, 1915.

DE WULF, *Filos. mediev.* — MAURIZIO DE WULF, *Storia della Filosofia medievale.* Prima traduzione italiana del Sac. ALFREDO BALDI, dalla quarta edizione francese. Firenze, Libreria Editrice Fiorentina, 1913. Due volumi.

DIDRON, *Iconographie.* — A. N. DIDRON, *Iconographie chrétienne. — Histoire de Dieu.* — Paris, Imprimerie Royale, MDCCCXLIII. In *Collection de documents inédits sur l'Histoire de France.* Troisième série. Archéologie.

DIEHL, *Études Byzant.* — CHARLES DIEHL, *Études Byzantines.* Paris, Picard, 1905.

DIEHL, *Manuel.* — *Manuel d'Art Byzantin,* par CHARLES DIEHL. Paris, Picard, 1910.

GARRUCCI, *Arte cristiana.* — *Storia dell'Arte cristiana nei primi otto secoli della Chiesa,* scritta dal P. RAFFAELE GARRUCCI, Vol. I. Prato, Guasti, 1881.

GIRY, *Notice.* — *Notice sur un traité du Moyen âge intitulé « De coloribus et artibus Romanorum »*, par M. ARTHUR GIRY. In *Bibliothéque de l'École des Hautes Études,* Vol. XXXV. Paris, Vieweg, 1878, pp. 209-227.

GUARESCHI, *Biringucci.* — ICILIO GUARESCHI, *Vannoccio Biringucci e la chimica tecnica.* Nel *Supplemento annuale alla Enciclopedia di chimica scientifica e industriale,* a. 1903-1904. Torino, Unione Tip. Ed., pp. 419 e segg.

GUARESCHI, *Colori degli antichi.* — ICILIO GUARESCHI, *Sui colori degli antichi.* Nel *Supplemento annuale alla « Enciclopedia di chimica »*, ecc., a. 1904-1905 e 1906-1907, pp. 287 e segg., e 331 e segg.

GUICHARD, *Introduction.* — THÉOPHILE prêtre et moine, *Essai sur divers arts*, publié par le C.te CHARLES DE L'ESCALOPIER, et précédé d'une *Introduction* par J. MARIE GUICHARD. Paris, Firmin Didot, 1843.

HERACLIUS-ILG. — HERACLIUS, *Von den Farben und Künsten der Römer*, Originaltext und Uebersetzung, ecc., von ALBERT ILG. Wien, Braumüller, 1873. In *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance*, IV.

KONDAKOFF, *Art Byz.* — N. KONDAKOFF, *Histoire de l'Art Byzantin.* (In *Bibliothéque Internationale de l'Art*). Librairie de l'Art, Paris, 1886- 1891.

KRUMBACHER, *Byz. Litt.* — *Geschichte der Byzantinischen Litteratur*, von KARL KRUMBACHER. Zweite Auflage bearb. unter Mitwirk. v. A. EHRHARD U. H. GELZER. München, O. Beck, 1897.

MANSI, *Concilia.* — *Sacrorum Conciliorum nova et amplissima Collectio*, in qua praeter ea quae PHIL. LABBEUS ET GABR. COSSARTIUS S. I. et novissime NICOLAUS COLETI in lucem edidere, ea omnia insuper suis in locis optime disposita exhibentur, quae JOANNES DOMINICUS MANSI . . . evulgavit. Florentiae, MDCCLIX-MDCCXCVIII, expensis Antonii Zatta Veneti.

MENÉNDEZ Y PELAYO, *Ideas estéticas.* — M. MENÉNDEZ Y PELAYO, *Historia de las Ideas estéticas en España*, T. I e II, tercera edición, Madrid, 1909-1910; t. III-IX, segunda edición. Madrid, 1896-1912 (*Colección de Escritores Castellanos*, T. 10, 10 *bis*, 20, 20 *bis*, 38, 41, 61, 74, 92).

MENÉNDEZ Y PELAYO, *Tratadistas.* — M. MENÉNDEZ Y PELAYO, *Tratadistas de bellas artes en el Renacimiento Español.* (Discurso de recepción leído en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en 31 de Marzo de 1901).

In *Estudios de crítica literaria,* Cuarta Serie (*Colección de Escritores Castellanos,* T. 136). Madrid, 1907, pp. 351-478.

NOVATI, *Origini.* — FRANCESCO NOVATI, *Le Origini.* Milano, Fr. Vallardi, in continuazione.

PASQUALI, *Pausanias.* — GIORGIO PASQUALI, *Die Schriftstellerische Form des Pausanias.* Sonder-Abdruck dallo *Hermes,* vol. XLVIII. Berlin, Weidmannsche Buchhandl., 1913.

PLINIO, *N. H.* — C. PLINI SECUNDI, *Naturalis historiae libri XXXVII... edidit* CAROLUS MAYHOFF, vol. V, libri XXXI-XXXVII. Lipsiae, in aedibus B. G. Teubneri, MDCCCLXXXXVII.

SALVIOLI, *Istruzione in Italia.* — GIUSEPPE SALVIOLI, *L'istruzione pubblica in Italia nei secoli VIII, IX e X.* Firenze, Sansoni, 1912.

THEOPHILUS-ILG. — *Schedula diversarum artium* des MÖNCHES THEOPHILUS (RUGERUS), uebersetzt und mit Einleitung versehen von ALBERT ILG. Wien, Braumüller, 1874. In *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance,* VII.

S. JOAN. DAMASC., *De Imag., I, II, III.* — SANCTI JOANNIS DAMASCENI, *Oratio Prior, Secunda, Tertia, adversus eos qui sacras imagines abjiciunt.* In MIGNE, *Patrologiae Cursus,* Series graeca, T. XCIV, col. 1231-1420.

Summa Theol. — DIVI THOMAE AQUINATIS, *Summa Theologica.* Editio altera romana. Romae, ex Typographia Forzani et S., 1894.

VACHEROT, *École d'Alexandrie.* — E. VACHEROT, *Histoire critique de l'École d'Alexandrie.* Paris, Librairie philosophique de Ladrange, 1846-1851.

VENTURI, *St. d. A.* — ADOLFO VENTURI, *Storia dell'arte italiana.* Milano, Hoepli, in continuazione.

VITRUVIO, *De Arch.* — VITRUVII, *De Architectura libri decem.* Ad antiquissimos codices nunc primum ediderunt VALENTINUS ROSE ET HERMAN MÜLLER-STRÜBING. Lipsiae, in aed. B. G. Teubneri, MDCCCLXVII.

INTRODUZIONE

SOMMARIO: I. DATI DI FATTO E QUESTIONI PREGIUDIZIALI. — Come è nato questo libro. — Rapporti artistici e letterari fra l'Italia e il Portogallo nei secoli XV e XVI. — Francisco De Hollanda: importanza della sua opera letteraria nei rispetti di Michelangelo Buonarroti. — Opportunitá di illustrarne gli scritti, ponendoli in rapporto coi trattati attorno le arti figurative composti in Italia e nella Penisola Iberica, avanti e dopo l'epoca sua. — Necessitá di prender le mosse dall'antichitá classica. — Criteri storici e letterari seguiti in questo studio. — Contenuto e forma nei trattati d'arte. — Necessitá delle convenzioni e degli schemi retorici alla sistemazione e all'ordinamento delle nostre conoscenze. — Elementi di coesione nella materia letteraria presa a studiare. — Identitá dell'argomento variamente trattato da scrittori diversi, e successione cronologica delle opere esaminate. — Valore storico che ha sempre la ricerca dei fonti e l'accertamento dell'imitazione nei vari autori. — Valore letterario che ha talvolta codesta ricerca. — Come i concetti suesposti sieno stati applicati alle presenti ricerche. — I trattati attorno le arti figurative, considerati come opere di scienza e come opere d'arte. — Complessitá degli studi storici e letterari moderni. — Il materiale erudito, utilizzato e variamente distribuito. — II. PERCHÉ QUESTA TRATTAZIONE SI ARRESTA, PER L'ITALIA, A LEONARDO E A MICHELANGELO. DISEGNO DEL PRIMO VOLUME. — Il problema dell'arte nell'antichitá classica e nel medio evo. — Confusione della tecnica con l'estetica; dapprima involontaria, poi consapevole e dottrinaria, che, attraverso i matematici e gli scienziati del Quattrocento, giunge all'estetica sperimentale e positivistica di L. da Vinci. — L'estetica idealistica di L. B. Alberti, di Michelangelo e di F. De Hollanda. — Con Leonardo e con Michelangelo si chiude un periodo storico dello svolgimento dell'estetica, ma non se ne inizia súbito uno nuovo. —

III. Perché questa trattazione s'inizia, per la penisola iberica, col cinquecento, e si chiude con la fine del settecento. Disegno del secondo e del terzo volume. — Il primo trattato d'arte composto in Ispagna: le *Medidas del Romano,* di Diego de Sagredo. — Rapporti artistici e letterari dei trattatisti spagnoli e portoghesi con gl'italiani. — Come gli scrittori della Penisola Iberica espressero in originali forme artistiche il pensiero appreso dagli Italiani. — Nuovi documenti della penetrazione esercitata dal nostro pensiero e dalla nostra arte su popoli stranieri. — Il secondo volume della presente opera è dunque prevalentemente storico e letterario. — Difficoltá bibliografiche che si son dovute superare. — Avviamento dato a codesti studi da M. Menéndez y Pelayo. — Rendimento di grazie. — Motivi per i quali segue ai due primi volumi di quest'opera un terzo volume antologico, di citazioni ed esempi. — Trattati poco noti che vi sono integralmente riprodotti: le *Compositiones variae ad tingenda musiva,* e il *De coloribus et artibus Romanorum.* — Congedo.

I.

Credo che il racconto del modo come quest'opera è nata nel suo primo disegno, e come è venuta via via sviluppandosi, fino a giungere alla sua forma attuale, varrá a chiarire meglio, per chi volesse orientarsi sollecitamente, quali criteri han contribuito a svolgerla, e secondo quali norme direttive ed a qual fine la materia accoltavi fu variamente distribuita ed utilizzata. M'è, anche, grato, giunto alla fine d'un cammino che non fu breve né agevole, volgermi un poco indietro, e — ora che la fatica è, bene o male, compiuta — ripercorrerlo col pensiero commosso, e rammentare quanta vita, lieta e triste, mi trascorse in questo caro e penoso lavoro.

Confessiamoci, dunque. Sono ormai sei anni, da quando, per consiglio dei miei buoni maestri fiorentini, mi posi a studiare un episodio singolare dei rapporti letterari fra l'Italia e il Portogallo nel Rinascimento: il súbito e vigoroso divampare dell'italianismo in quella lontana terra d'Europa, e il raggrupparsi, attorno a Sâ de Miranda, di tutta una « scuola » poetica, dalla quale doveva trarre origine — sia

pur disviluppandosi poi con l'ardimento del genio dai vincoli della tradizione e dell'imitazione — il piú grande poeta della gente lusitana: Luigi Camõens. Il desiderio di raccogliere notizie e documenti di quel moto letterario, che s'inquadrava in una serie di fatti logicamente connessi, e, piú ancora, la pista medesima che mi si apriva innanzi, e m'invitava alla ricerca, promettendomi larga mèsse di risultati nuovi, mi spinsero ad allargare le mie ricerche, e finirono per far sí che il primo scopo, molto limitato, che mi ero proposto, si dissolvesse in un disegno assai piú vasto, e forse troppo meno modesto. Mi parve che mettesse conto venir via via indagando e raccogliendo il materiale necessario a una storia compiuta dei rapporti artistici e letterari fra l'Italia e il Portogallo in quei due secoli che segnarono il culminare del nostro dominio spirituale sugli altri popoli d'Europa. E nei viaggi che ho fatti in Portogallo e negli studi protratti sempre nelle biblioteche e negli archivi d'Italia, ho proseguito d'allora in poi a raccoglier notizie e documenti, che forse mi serviranno un giorno a tradurre in atto codesto ormai antico disegno.

Senonché, sin dall'inizio delle mie ricerche, m'avvenni in quella nobile e interessante figura d'artista e di pensatore che fu Francisco De Hollanda: un pittore portoghese che dimorò lungamente in Italia e vi ebbe degnamente la stima e l'amicizia di Michelangelo Buonarroti, e che, tornato in patria, vi divulgò le teorie artistiche fiorite nel piú bel Rinascimento italiano, e organizzò in sintesi lucidissima le idee del suo grande amico fiorentino, tramandandole ai secoli da venire in opere mirabili per magistero d'arte e per saldezza di pensiero. Il De Hollanda m'appassionò di sé. Le sue opere erano in genere ignote in Italia; di una sola esisteva — e non completa — un'edizione che non potesse dirsi clandestina, e l'edizione era tedesca; le altre tutte erano inedite o poco men che inedite. Mi parve che fosse da colmare un vuoto nella storia della letteratura e dell'arte, sí italiane, sí portoghesi, raccogliendole tutte e pubblicandole

assieme in una degna edizione: il che ho potuto conseguire — e mi pare gran premio alle mie fatiche, — in modo da far comparire in luce codesta raccolta (1) assieme a quest'opera, che deve per vari rispetti contribuire a illustrarla e completarla.

Infatti, mi avvidi ben presto come agli scritti del De Hollanda occorresse, perché fossero bene intesi e valutati, l'accompagnamento, oltre che di annotazioni filologiche, critiche e storiche, anche d'una vera monografia che ne illustrasse il valore letterario e filosofico nella storia delle letterature iberiche e dell'italiana. In quanto si tratta d'un portoghese, che ha scritto nella sua lingua e che ha esercitato una notevole efficacia in Ispagna e nel Portogallo, il De Hollanda appartiene infatti alla storia dell'arte e della letteratura iberica; ma le sue opere sono pur materiate di pensiero italiano, sono anzi il documento piú vasto e piú complesso del modo come il piú grande uomo del Rinascimento considerava il problema dell'arte; sono, d'altra parte, testimonianza delle forme e degli spiriti della vita italiana in quell'epoca della nostra piú gloriosa ebbrezza artistica: hanno insomma, nella storia della nostra letteratura, legittimo diritto di cittadinanza, se una letteratura non è solo storia di pure forme verbali.

Alle annotazioni ho provveduto collocandole nel luogo che ad esse mi parve piú proprio: súbito dopo il testo, nell'edizione compiuta delle opere.

Ma quella specie di « monografia » illustrativa mi si venne via via ampliando in modo tale, da sorpassare per ogni verso i limiti entro i quali ha pur da essere contenuta un'introduzione; divenne, a poco per volta, per logica necessitá di cose, il libro che ora si presenta al pubblico, e si racco-

(1) ACHILLE PELLIZZARI, *Le Opere* di FRANCISCO DE HOLLANDA edite nel testo portoghese e nella versione spagnola, e illustrate con introduzione versioni e note e con la riproduzione integrale del codice di disegni delle *Antichitá d'Italia*, conservato nella Biblioteca dell'Escuriale. Napoli, Francesco Perrella e C., editori, 1914.

manda alla sua indulgenza. E mi sembra che cosí sia stato meglio. Il De Hollanda non è piú il protagonista dell'opera; ma appunto perché è stato collocato nel suo tempo e nel suo luogo, al posto dovutogli nella successione d'uomini e d'idee cui pur egli e le sue opere appartennero, forse apparirá giudicato con meno passione, e quindi con piú equitá. D'altra parte, la scena dei tempi e dei luoghi s'è allargata. La ricerca dei precedenti mi ha costretto a spinger l'occhio fuori delle finestre, ad orizzonti un poco piú lontani; ma lo studio — vorrei dir l'anima — mi si è forse aperto a un respiro piú ampio, e se è divenuto piú arduo, mi si è fatto anche sempre piú caro. Cosí si dice che i genitori tanto piú amino i figli, quanto piú han sofferto per essi.

Illustrare l'importanza del De Hollanda nei rapporti della letteratura italiana, era come, insomma, ricercare quali fossero i precedenti dell'opera sua in terra nostra, e studiare il singolar valore del pensiero michelangiolesco, da lui fedelmente interpretato, nei rispetti dell'arte e della letteratura anteriore e contemporanea. Mi parve dunque di dovermi rifare molti secoli addietro, e, senza pretese, ma pur senza negligenze, riprendere un po' tra mani gli antichi trattati italiani attorno le arti figurative, fra i quali quello dovuto al Buonarroti e al De Hollanda assieme, veniva a giganteggiare nelle proporzioni sue veramente michelangiolesche. Ma riprender fra mani codesti trattati, e non sapere all'incirca quanto fosse in essi, via via, col proceder degli anni, di nuovo o di rinnovato, e quanto invece vi rimanesse e vi si tramandasse, ereditato dall'antichitá classica greca e latina e dal medio evo, era come trovarsi dinanzi a un bel paesaggio con gli occhi velati, e sforzarsi di vedere, e vedere a metá.

Ed ecco perché i primi capitoli di quest'opera son destinati a riassumere brevemente quello che nell'antichitá e nel

piú lontano evo medio, nel loro vario affaticarsi attorno ai problemi dell'arte, gli uomini seppero intuire e ragionare. Ciò servirá a fornire insieme un punto di partenza e un termine di paragone. Dagli antichi prenderò le mosse; agli antichi tornerò sempre, ogni volta che le opere nuove dei secoli men lontani da noi appariranno materiate della loro scienza e obbedienti agli spiriti loro.

Tutto questo — ho giá detto, — senza pretese; sopra tutto senza la pretesa di scoprire nuovi mondi e di conseguire quell'infallibilitá che non è dei nostri tempi, né — men che mai — dei nostri studi. Io non sono quel che si suol dire « uno specialista » delle indagini filosofiche, né un cultore della filologia classica: ho bensí cercato e letto — mi pare, attentamente — tutto quel che poteva avere qualche importanza per il mio scopo, in codesti campi men familiari per me; e, se son certo di non aver scoperto nelle letterature greche e latine e nella storia delle idee estetiche presso gli antichi, nulla di nuovo, so di aver ragionato con la mia testa attorno ai documenti e ai fatti giá noti, e di averli riordinati e sistemati, per conto mio, nel modo che mi sembrava piú opportuno alle mie ricerche. Può essere che ci sieno sviste ed errori; ci saranno certamente; ma al forestiero che sbaglia strada, e si dichiara pronto a seguir le indicazioni e i consigli di chi ne sa piú di lui, non sarebbe cortese tirar dietro imprecazioni e pietrate. Del resto, il forestiero sa benissimo di non essere in casa sua, e non vuole assolutamente passare per un intruso indiscreto. Si affretterá dunque ad andarsene verso la terra che solo è sua, e dove il cammino gli costa meno fatica, e l'orizzonte è piú limpido e piú sicuro.

Fuor di metafora, mi son trattenuto sulle letterature classiche quel tanto che mi parve strettamente necessario alla retta intelligenza del resto dell'opera: e dunque, il meno che ho potuto. Naturalmente, la trattazione s'è venuta sempre piú ampliando, via via che m'accostavo ai tempi moderni, e che la materia mi sembrava meno nota o piú degna di studio.

E qui mi preme dir qualcosa sul metodo ch'io ho seguíto in questo studio, anzi nella prima parte di questo studio. Della seconda dirò poi.

Io non mi son proposto di fare, in questo primo volume, l'enumerazione e la critica compiuta dei trattati d'arte in Italia. Se anche questo scopo mi fosse mai balenato alla mente, me ne avrebbe distolto la mancanza in molti casi di lavori storici e bibliografici che spianassero la via, e quindi la soverchia ampiezza del tèma forse sproporzionata alla sua reale importanza. Non avrei infatti potuto — come invece farò, e ne spiegherò il perché — arrestarmi con le mie ricerche al secolo decimosesto; né mi sarebbe stato agevole trattare a mia posta, con varia ampiezza, delle opere, secondo l'importanza maggiore o minore ch'esse avevano dal mio punto di vista, che non è puramente né strettamente « storico ». Potrá dunque accadere che io trascuri deliberatamente qualche opera; allo stesso modo che potrá accadere (non voglio aver l'aria di prepararmi degli *alibi* bibliografici), che qualcheduna sfugga alle mie ricerche. Chi vorrá leggere attentamente, e tener conto dei miei criteri, potrá, volta per volta, giudicare se si tratti di esclusioni deliberate o di errori e trascuratezze involontarie (1).

(1) Le pagine che seguono, fino alla 33, potranno anche sembrare, a qualche lettore impaziente, esuberanti o addirittura superflue. Superflue non le credo; ma son dispostissimo a riconoscere che v'è dell'esuberanza, ossia che vi sono esposti concetti che posson sembrare piú rapidamente dimostrabili. Tuttavia, dopo averci ben pensato, mi sono indotto a lasciarle tali e quali, come un documento di sinceritá — vorrei dir probitá — letteraria. Vi sono esposti ingenuamente i dubbi teorici che per qualche tempo mi turbarono, quando dal periodo delle ricerche e dell'analisi, passai a quello della valutazione e della sintesi; e v'è detto il modo come io giunsi o mi parve di giungere a risolverli in modo soddisfacente. Chi troverá ovvio quel che segue, perdoni la lunghezza della disgressione o della confessione, pensando che, com'è accaduto a me, cosí potrebbe accadere a qualcuno, fosse pure ad uno solo, dei miei pochi lettori, di imbattersi in dubbi simili ai miei; e che in tal caso potrei esser ripreso per non averli previsti e discussi. D'altra parte è pur naturale, e forse scusabile, la tentazione di esporre e giustificare i criteri direttivi dell'opera propria.

Questo libro vuol essere, o vorrebbe essere, insieme, una storia d'idee, e uno studio critico e letterario (le due cose non dovrebbero essere incompatibili fra di loro, finché le idee sieno suscettibili di esposizione artistica o di « espressione riuscita »). Mi spiego: m'interessa molto lo svolgersi e maturarsi nei secoli dei criteri onde in Italia furono a volta a volta considerati e risolti i problemi di varia sorta che si connettono alla tecnica delle arti e alla loro essenza estetica; ma non m'interessa meno il valore storico, letterario, artistico, e talvolta poetico, degli scritti nei quali codesti criteri trovarono espressione. Chi avrá la pazienza di scorrere questo libro, vedrá come agli aridi ricettari e alle precettistiche schematiche, nei quali parvero talora austeramente esprimersi — come insofferenti d'ogni ornamento e vogliosi della piú schietta nuditá — il pensiero critico o l'esperienza pratica dei nostri autori, si alternarono sempre le opere nelle quali gli schemi logici e gl'insegnamenti dell'officina e dello « studio » ebbero dall'acceso animo di scrittori artisti l'ornamento d'un'eloquenza che tramutò talora la regola in immagine e il precetto in lirica.

Quindi, nelle molte opere che ho esaminate, ho sempre considerato — confondendoli meno ch'era possibile — il valore intimo del pensiero espressovi, e le qualitá o i difetti della forma onde questo si vestiva. Il pensiero, valutandolo e collocandolo nella successione delle opere consimili, al posto che gli spettava; la forma, giudicandola, per quanto potevo e sapevo, in sé o in paragone d'altre forme note ed osservabili. Credo, in questo modo, d'aver evitato la debolezza maggiore insita nelle cosí dette storie dei generi. Qui, l'ordine di successione e il nesso delle singole opere fra loro, non vengono normalmente dal modo dell'espressione artistica, ma dal logico svolgimento d'un ordine di pensieri scientifici (sia pure nel senso empirico) e filosofici (nel piú compiuto senso della parola). Del resto, il modo stesso, sempre vario, onde la materia era trattata da tanti autori diversi, ripugnava alla classificazione e all'ordinamento per

generi; e però anche il titolo di quest'opera non risponde adeguatamente al suo contenuto. Infatti, e precetti pratici e costruzioni teoriche attorno le arti figurative, non hanno sempre assunto la forma concreta del trattato; né questo era motivo sufficiente per escludere gli uni e le altre dal mio studio o — peggio — per fingere d'ignorarli, che sarebbe stata colpa assai grave. Poche ottave d'un poeta (se ne troverá un esempio insigne nel secondo volume di quest'opera) posson dirla piú lunga, anche in codesta materia, d'un trattato minuzioso e compiuto. Quindi io ho discorso anche di quelle opere o di quegli scritti minori che, pur senza assumere la forma tradizionale del trattato, mi parvero degni di rilievo per la compiutezza di questo studio: ossia mi son sottratto, anche per codesto rispetto, agli impacci e alle limitazioni d'una storia di « genere ».

D'altra parte, voglio notare come pur le considerazioni d'ordine letterario e piú strettamente storico, attorno tutte le opere che m'è avvenuto di esaminare, non sien rimaste quasi campate in aria, ciascuna a sé, o sperdute nel gran mare d'uno studio intento ad altri fini. Siamo tutti o quasi tutti d'accordo attorno all'essenza individuale dell'opera d'arte, e alle impossibilitá teoriche di far la « storia » d'una serie di espressioni l'una diversa dall'altra, inconfondibili fra loro, e viventi di vita propria e con anima propria in un mondo lor proprio. Ma conveniamo pur tutti delle necessitá pratiche, che c'inducono a sistemare e ordinare le nostre conoscenze entro schemi che, per quanto fittizi, non sono perciò meno necessari al nostro desiderio di sapere e al nostro limitato potere conoscitivo.

Insomma, accettiamo le convenzioni e anche le finzioni nell'uso pratico. L'importante è non dimenticare che si tratta appunto di convenzioni e di finzioni, e non finire per iscambiarle con la veritá. Allo stesso modo, pei bisogni della vita pratica, noi dimentichiamo (anzi siamo costretti a dimenticare) una serie di veritá scientifiche, che pur possediamo. Cosí parliamo del cielo azzurro e del sole che sorge e dei

colori che vediamo, come di cose e di fatti realmente esistenti e non come di inganni perenni dei nostri sensi. Non solo, ma paragoniamo un tramonto con l'altro, ed un colore con l'altro, come se ci fosse un'unitá ideale di tramonti e di colori cui riferire i nostri raffronti; paragoniamo, cioè, l'uno con l'altro inganno. Eppure, i nostri occhi mentali vedono ben qualcosa, per mezzo di codeste necessarie finzioni, e la vita ci si fa per esse piú ricca e piú bella.

Ora, tornando a questo libro, fortunatamente io non ho dovuto ricorrere sempre ad una convenzione, per organizzarne la materia anche letteraria. Un primo elemento, non fittizio, di coesione, veniva dall'unitá assoluta di contenuto in tutte le opere da me esaminate. Unitá, sí, scientifica, ma che pur dava sempre luogo alla medesima interrogazione, per il rispetto artistico. In quanto espressero le loro idee, tutti codesti scrittori fecero opera d'arte; come si comportarono dunque codesti artisti, di fronte al medesimo argomento? Come — oltre che elaborarlo logicamente — lo sentirono e lo espressero? Entro la suprema unitá dello spirito, intelletto e fantasia agiscono indipendenti, ma si avventano assieme alla stessa opera, e l'unitá dell'origine si ricompone nell'unitá del fine. Appunto per questo non è possibile pensiero senza forma, e non esiste forma senza contenuto. Appunto per questo, nell'atto stesso che affermiamo l'eterna diversitá delle forme tra loro, affermiamo l'eterna loro somiglianza e sanzioniamo la possibilitá empirica dei paragoni, senza dei quali nemmeno la diversitá sarebbe percepibile.

Il secondo elemento di coesione era pur quello che veniva dalla successione cronologica delle opere esaminate. Ognuna di esse era pur indizio d'una coltura, d'un ambiente (la parola a certuni par brutta, ma è comoda, e diventerá bella quando l'avremo adoperata un altro poco) letterario ed artistico, d'un'epoca, entro i quali e la quale pur s'inquadravano altre opere consimili. E se era malagevole il dire quanto dei loro lati comuni era dovuto alla coltura, all'ambiente, all'epoca, e quanto alle affinitá spirituali dei loro autori, era agevole

affermare che, in altre condizioni di coltura, d'ambiente e di tempo, sarebbero riuscite certamente diverse, e quindi sarebbero senza dubbio mutate le loro « somiglianze » e « differenze », sarebbero insomma mutati i rapporti fra loro ravvisati dal nostro bisogno di collocarle in un quadro storico. Non solo, ma ognuna di quelle opere, in quanto veniva dopo o prima di un'altra, aveva spesso, poco o molto, risentito dell'efficacia di questa, o agito efficacemente su questa: si collegava insomma, anche per un certo rispetto letterario, con le opere precedenti e con le seguenti.

Neghiamo pure teoricamente (vedremo presto fino a qual punto), che la ricerca delle fonti e delle imitazioni nello studio delle opere letterarie abbia una grande importanza per la conoscenza e il retto apprezzamento del loro valore artistico; ciò non toglie che rinvenire il cosí detto « fonte » d'una data opera e stabilire i limiti dell'«imitazione » d'un autore da parte di un altro autore, sia sempre come giungere alla scoperta d'un fatto che ha il suo valore storico. Si potrá ridurre codesto valore ai minimi termini possibili: si potrá magari dire (esagerando nella riduzione) che ciò dimostra solo la conoscenza d'una certa opera da parte di un certo artista: ma non si negherá l'esistenza del « fatto » in sé, riconosciuta del resto, implicitamente, e resa piú importante, dalle stesse discussioni teoriche che intorno ad essa si accendono. E, d'altra parte, tutti noi, sentendo parlare di fonti e d'imitazioni, sappiamo benissimo, con una quota di approssimazione assai alta, a quali e a quanti contatti e somiglianze fra opere varie s'intenda alludere. Abbiamo dunque nozione, sia pure non perfetta, d'una serie di « fatti » che non avremmo altrimenti conosciuti. Tutto stará poi a giudicare codesti fatti nel loro giusto valore scientifico, e a non alterarne le proporzioni nella prospettiva estetica.

Ho negato pocanzi che la loro conoscenza abbia una grande importanza per la retta valutazione estetica di codeste opere; negherei ugualmente ch'essa non ne abbia alcuna. È vero che alla creazione del fantasma estetico, a quel miracolo

misterioso e solenne ch'è l'intuizione artistica, contribuiscono variamente mille forze diverse, mille circostanze varie, grandi e piccole, le une inconoscibili o imponderabili, le altre di per se stesse fuggevoli ed imprecisabili; ed è vero che le une e le altre contribuiscono con la loro molteplicitá a sminuire la quota di efficacia che pur hanno nel miracolo la cultura, le tradizioni letterarie, la diretta conoscenza d'intuizioni consimili giá espresse e fermate con segni materiali da altri artisti. Ma se tante di quelle energie e di quelle circostanze ci sfuggono, questo non è un motivo per rinunziare deliberatamente a conoscere quelle poche che non possono sottrarsi alle nostre indagini. Direi quasi che questo è un motivo per ricercare con maggior passione le poche tracce visibili dei germi che il grande mistero fecondò, creatore ed artefice, nella fantasia umana. Certo, bisogneá star bene attenti a non iscambiare la parte, forse la minima parte, col tutto, e non creder che conoscere i fonti voglia dire aver penetrato l'essenza dell'intuizione artistica; ma cercare codesta parte, e riconoscerla, e studiarla, è non solo giungere — come s'è giá convenuto — alla scoperta d'un fatto che ha il suo valore storico, ma procacciarsi uno strumento, sia pur modesto, di valutazione estetica, che riesce quindi non inutile, quando si tratta di giudicare l'opera d'arte in sè, qual è (1).

È inutile dire che, quando, assieme con le forme artistiche, si tramandano via via idee e pensieri logicamente connessi

---

(1) Si può obiettare: — Anche senza aver conosciuto questa o quella data opera altrui, lo scrittore avrebbe potuto compiere opera di pari pregio artistico. Dunque, nel valutare artisticamente l'opera sua, astraiamo dai fonti e dai precedenti. —

Si risponde: — Sará, ma quando le tracce dei fonti e dei precedenti sono palesi, è certo che, senza quei fonti e precedenti, l'opera sarebbe stata diversa da quel che è. I fonti e i precedenti, *in quanto eran presenti* alla fantasia dell'artista nel momento della creazione, hanno dunque direttamente, sia pur assieme con mille altri motivi, contribuito a che l'opera fosse qual è e non diversa. —

e difficilmente organizzabili ed esprimibili in modo diverso (come appunto accade per questi trattati attorno le arti figurative), i fonti, i precedenti, la tradizione, assumono anche per il rispetto estetico un valore speciale, non giudicabile alla stregua dei casi consueti.

Tutto questo mi pare spieghi chiaramente il mio concetto, che riassumo in una osservazione di fatto. Tutte le opere esaminate da me in questo studio, furono via via ordinate secondo il loro contenuto e il loro valore scientifico; ma tutte furono anche esaminate secondo la loro importanza storica e letteraria, e da codesto esame io ho tratto gli elementi per giudicarle anche come « espressioni » piú o meno riuscite, nel loro valore estetico. Come opere di scienza, s'inquadrano nel corso d'una lunga serie di dottrine fra loro logicamente connesse; come opere d'arte sono considerate in sé e al paragone delle opere consimili dalle quali furono precedute e seguíte; quali ci si presentano, nel loro complesso, sono studiate come documenti storici, della coltura, del costume, e del vario fiorir delle arti figurative nei tempi che le produssero.

Troppe cose, forse, tutte assieme; se non che prego il Lettore di tener presenti le dichiarazioni fatte al principio di questa introduzione, a proposito dei primi capitoli di questo volume, e di volerle estendere a tutta l'opera. Io sono ben lungi dall'aver la pretesa di dar fondo all'universo, e se trovandomi innanzi ad opere ch'erano spesso, contemporaneamente, documenti di scienza, d'arte e di coltura, ho tentato di studiarle secondo codesti tre diversi aspetti, non ho fatto se non appagare molto modestamente, o tentar di appagare, la mia curiositá di indagatore di fatti storici e letterari. E d'altra parte, è egli davvero possibile dividere con un taglio cosí netto lo studio storico dei vari modi onde si esplica la nostra attivitá spirituale? Studiare un pensiero che si esprima senz'arte, un'arte che appaia non aver pensiero, e una coltura dove non sia né pensiero né arte, ossia che rappresenti in maniera perfetta l'assoluto vuoto spiri-

tuale? Bisogna bene che ci abituiamo via via ad intendere che gli studi storici si esercitano attorno a qualcosa che è storicamente esistito (per quanto ci sia difficile penetrarne la vera essenza), e che la letteratura non è vaniloquio, nemmeno in bocca ai petrarchisti del Quattrocento e ai marinisti del Seicento. L'arte è vita, come il pensiero; è vita, come la coltura; la vita è complessa, e s'ha da considerarla qual è in ogni sua parte.

D'ogni dove è, sempre piú alto e veloce, codesto incalzar della vita nella sua pienezza e molteplicitá. I rapporti commerciali e politici sono strumenti di civiltá e di coltura; le arti e le filosofie emigrano da popolo a popolo e da epoca ad epoca: precedono, accompagnano, seguono — a volta a volta motivi e sintomi — le grandi rivoluzioni dell'umanitá; lo spirito ha rotto non da oggi le barriere che poterono in secoli lontani interrompere i suoi liberi voli: tutto è grande e multanime, tutto è tumulto, passione, ebbrezza, nella vita spirituale, cui obbediscono le leggi d'ogni altra vita... e la letteratura dovrebbe e potrebbe starsi paga alle partizioni schematiche delle vecchie e nuove retoriche, e alle spartizioni accademiche delle piú alte discipline umane?

È egli possibile, oggi, studiar la storia della nostra letteratura, e ignorare o fingere d'ignorare la storia della filosofia, la storia delle arti, la storia del costume, la storia di quella che si suol dir cultura? Ed è possibile studiare la storia della nostra letteratura, e voler ignorare la storia delle altre letterature, e chiuder l'orecchio e lo spirito alle voci d'altri secoli e d'altri popoli, che pur tuttavia echeggiano nello spazio che ne circonda?

Certo, gli studi si fanno cosí ognora piú difficili; ma è pur tanto bello vivere con lo spirito una vita piú libera e piú vasta, che si può ben perciò affrontare qualche disagio di piú, e anche il rischio d'essere fraintesi e mal giudicati.

I criteri che ho esposti, ed ai quali mi sono attenuto, m'hanno talora procacciato difficoltá e indotto in dubbi di vario genere. Tutte le opere letterarie giungono alla loro espressione definitiva dopo che sono state vinte difficoltá e risolti dubbi, a un dipresso, consimili.

Quando avete ben meditato attorno alla vostra fatica, e vi par di possedere, chiaro e compiuto, in testa, il disegno dell'opera che avete maturata con lunghe fatiche della mente e con passione dell'animo, se vi accingete a quella che pare e non è stesura materiale, vi trovate sempre dinanzi a una nuova ribellione della materia che pur v'illudevate di aver tutta ponderata e dominata. È l'ultimo conato del vinto contro il vincitore; qualche volta nell'estrema lotta le sorti della lunga guerra si mutano, e l'esercito dei fatti e delle idee si sottrae al vostro dominio, e assistete, angosciati e sgomenti, allo scompaginarsi delle schiere, cui vi pareva di tener tutte strette nel pugno; piú spesso, un nuovo sforzo vostro supera ogni ripulsa, e giungete alla vittoria, sorpresi e stanchi dell'impensata resistenza che v'occorse d'incontrare. Ma, in ogni modo, quante, piccole e grandi, fatiche nuove, e quanti problemi inattesi da risolvere, e quanta — sempre — tensione nervosa, sino all'ultimo, per impedire che vi sfugga il dominio conseguito e si rompa l'ordine nel quale solo il vostro spirito s'acqueta e l'opera vostra può vivere e maturarsi.

È inutile ch'io narri, come se fossero cosa nuova, e non ben nota a quanti studiano e producono, gli episodi del mio piccolo dramma mentale. Qui voglio solo avvertire che gli stessi propositi ai quali avevo risoluto di attenermi accingendomi a questo lavoro, m'hanno qualche volta accresciuto le difficoltá e i dubbi propri delle fatiche nostre consuete. Né sono sicuro di aver sempre bene superato le prime e risolto i secondi.

Per esempio, m'è spesso accaduto di possedere un materiale erudito, storico e bibliografico, che poteva tornar direttamente utile a taluno dei miei scopi, ma che mi poneva anche nel rischio — utilizzandolo — di intralciare soverchiamente l'esposizione dei fatti letterari, cui pur tenevo. Mi sono studiato di evitare i danni, cosí dell'esclusione come dell'inclusione, valendomi abbondantemente delle note e delle appendici, coordinando con frequenti richiami la materia, e facilitando le eventuali ricerche dei lettori, mediante indici copiosi e precisi.

Se non ci sarò riuscito come pure avrei voluto, mi perdoni chi è avvezzo a tener conto, nel render giudizio dell'opera altrui, anche delle intenzioni di bene che possono averla animata e sorretta.

II.

Per ispiegare i motivi pei quali la mia trattazione s'arresta, in quanto concerne l'Italia, al Cinquecento, anzi — chiariamo le vuote date mediante nomi ben rappresentativi — a Leonardo e a Michelangelo, mi occorre dir brevemente la trama di questo primo volume dell'opera.

Fermato, come punto di partenza, quanto della scienza e del pensiero classico poté esser noto ai nostri scrittori di trattati attorno le arti figurative, io ho discorso dell'atteggiamento che dinanzi a codesta materia assunsero gli uomini del medio evo.

Come è in sostanza giá noto, niuno dei molti problemi attorno ai quali s'eran tanto affaticati gli antichi e dovean tanto affaticarsi i moderni fece per merito degli uomini di quell'epoca un gran passo verso la sua soluzione. Se gli antichi furon negati a una teoria generale delle arti e ad una critica del gusto dal punto di vista puramente artistico (1), manifestarono almeno per i problemi dell'estetica

(1) B. CROCE, *Estetica*, IV edizione, Bari, Laterza, 1912, pp. 182 e segg.

una sollecitudine che fece spesso difetto ai medioevali. Negli enciclopedisti il problema dell'arte è, naturalmente, implicito, in discussioni teologiche, morali, retoriche, ma non si fa mai esplicito; non è mai, nonché risolto, ma nemmen posto od affrontato nella sua complessitá filosofica. I pochi trattati attorno le arti figurative che il medio evo ci ha tramandati sono in genere puramente e schematicamente tecnici; talora nemmen trattati, anzi appena raccolte di ricette, e formulari, nei quali spesso il segreto alchimistico e l'elucubrazione astrologica si alternano con i precetti pratici e gl'insegnamenti piú umili. Certo, anche codesti ricettari e codesti trattatelli esclusivamente pratici, hanno, come le opere piú complesse che terran loro dietro nel tempo, uno scopo estetico; ma il piú di essi sono d'indole puramente tecnica, perché l'estetica si unifica nel pensiero dei loro autori con la tecnica, nella quale scivolano e sostano quasi senz'avvedersene.

Codesta illusione dura a lungo, e dá origine a un nuovo errore, tanto piú grave quanto piú acquista diffusione ed autoritá, mediante un largo fondamento di ragionamenti pseudoscientifici. Insomma, l'errore occasionale involontario si tramuta in dottrina; la tecnica non è piú scambiata, ma consapevolmente confusa con l'estetica, e a traverso i matematici e gli scienziati del secolo XV, quando le dottrine sperimentali sono rivendicate dai medici e dai naturalisti, si giunge logicamente all'estetica sperimentale e positivistica del piú grande assertore e propagatore di codesto secolare inganno: di Leonardo da Vinci. Chi affermava scienza essere uguale a scienza di geometria e quindi ad esperienza; chi diceva essere scienza la pittura (e dunque pittura uguale ad esperienza); chi stimava che la teorica della pittura dovesse essere la scienza universale del visibile quale è contemplato dall'occhio umano, e a fondamento di codesta scienza poneva lo studio delle leggi fisiologiche dell'occhio, della sua struttura e delle sue funzioni; era in sostanza il legittimo discendente, fatta ragion dei tempi mutati e della cultura di-

versa, di quel buon frate dell'undicesimo o del dodicesimo secolo, il quale cominciava un suo trattato d'arte affermando ingenuamente:

Sensim per partes discuntur quaelibet artes.
Artis pictorum prior est factura colorum.

L'estetica di Leonardo da Vinci è la continuazione anzi lo svolgimento dell'estetica — se cosí si può chiamare — dei trattatisti medievali. La sua spina dorsale è l'identificazione della tecnica con l'arte, sistematizzata, non senza contraddizioni, in un'opera di mole, che si chiama *Trattato della pittura*.

Se non che, dalle torbide fonti medievali, e, poi, dal platonismo del Rinascimento, un altro rivo fluiva, chiarendosi lentamente per via, fino a spandersi in uno specchio d'acqua chiara, sia pur breve, ma limpido e tranquillo; e si veniva apprestando, traverso le teorie dell'Alberti e di altri, l'estetica idealistica, che doveva trovare in Michelangelo Buonarroti il suo profeta e in Francisco De Hollanda il suo evangelista. V'era, sí, in codesta dottrina, molto di frammentario e d'incerto; ma, a traverso gli antichi errori, uno sguardo acuto riusciva pure a scernere qualche luce di veritá, e a fermarne la memoria per sé e per gli altri in modo indistruttibile. È ben di Michelangelo questa osservazione, nella quale è giá tutto lo spirito animatore dell'estetica moderna: « È meraviglioso come il cattivo pittore non possa né sappia *immaginare* una buona pittura, né, nel suo pensiero, desiderare di farla, giacché l'opera sua è il piú delle volte poco disforme e poco peggiore del suo pensiero stesso; ché se la sua *fantasia* sapesse creare *immagini* belle e corrette, non potrebbe la sua mano esser tanto inesperta da non rivelare qualche parte od indizio del suo buon desiderio! ».

Senza dubbio, la veritá è ben lungi dall'apparire compiuta; forse lo stesso Michelangelo non si rendeva pieno conto dell'importanza filosofica di certe sue idee; ma quanto è giá lontano, e consapevolmente lontano, dal pensiero di

Leonardo da Vinci, e quanto maggiore orma imprime in codesto campo, che non il suo grande emulo e compatriotta!

S' intende come fossero in errore alcuni studiosi moderni, ai quali era ignota l'opera del De Hollanda, e, per conseguenza, sfuggiva l' importanza di Michelangelo teorico delle arti figurative, quando davano a Leonardo la palma fra i trattatisti di tal materia nel Cinquecento, anzi lui solo menzionavano come degno di ricordo, e quindi affermavano senz'altro ridursi l'estetica del Rinascimento a ripetizione di dottrine antiche (1). Ma Benedetto Croce ha pure, acutamente, rilevato che il Rinascimento portò il suo contributo efficace non piú all'erudizione ma alla formazione della scienza estetica, riprendendo, con la sua Poetica, le discussioni sul possibile, sul verisimile aristotelico, sulle ragioni della condanna platonica, e sul procedere dell'artista, che crea immaginando (2). A codesta asserzione le teorie di Michelangelo attorno le arti figurative portano nuova conferma e chiarimento, dimostrando come anche per altri rispetti il Rinascimento contribuisse alla formazione della scienza estetica.

L'esame delle due correnti di pensiero che metton capo rispettivamente a Leonardo da Vinci e a Michelangelo Buonarroti, e lo studio delle opere letterarie nelle quali esse si espressero, forma l'oggetto di questo primo volume. È necessario spiegare perché mi sia sembrato ozioso, giunto ai due grandi antagonisti, proceder oltre, e discorrere, per esempio, dei molti scrittori che nel Cinquecento e nel Seicento non fecero altro che variamente esporne le dottrine senza aggiungervi gran che di nuovo, anzi spesso fraintendendole e guastandole? Con Leonardo e con Michelangelo si chiude

(1) Cfr. ALFREDO ROLLA, *Storia delle idee estetiche in Italia*, Torino, 1904, pagg. 28 e 50.

(2) *Estetica*, p. 213.

un'epoca, ma non se ne apre immediatamente un'altra. Fino a Giovan Battista Vico, nessuno dirá una parola veramente nuova, e nessuno — nemmeno il Gravina — organizzerá meglio di loro i suoi pensieri attorno le arti figurative, in un sistema nettamente costruito. I molti errori in cui caddero, le poche veritá che scorsero, formeranno testo di legge per due secoli, duranti i quali niuno s'accorgerá delle profonde divergenze che distinsero le loro idee, e del diverso pregio che queste ebbero.

E la storia degli errori, se può essere utile finché l'errore è indizio di vita, di curiositá, di moto verso la scienza, è vana ed oziosa quando l'errore è di per se stesso segno d'ozio intellettuale e di rassegnazione all'ignoranza.

III.

Diversi limiti e diversi caratteri, come, in parte, diversi fini, ha il secondo volume di quest'opera, destinato allo studio dei riflessi che nella Penisola Iberica ebbero i nostri trattati d'arte del Quattrocento e del Cinquecento. La storia della letteratura iberica comincia per codesto rispetto lá dove il primo periodo della nostra si chiude. Le *Medidas del Romano*, il primo trattato d'arte — sia pur compendioso e schematico — che si sia pubblicato in Ispagna, videro la luce nel 1526: e il loro autore, Diego De Sagredo, aveva viaggiato in Italia, e del libro che Leon Battista Alberti « fece attorno l'architettura », si giovava come strumento all'intelligenza di Vitruvio, talora traducendolo presso che alla lettera, e dei suoi ricordi italiani faceva pompa con orgoglio, traendone norme ed insegnamenti d'arte architettonica. E d'allora in poi, per ben tre secoli, i trattatisti delle arti in Ispagna continuarono, in varia forma e con diverso ingegno, ad elaborare piú o meno artisticamente la materia offerta loro dagli scrittori italiani: e da quelli che, fino a Leonardo e al Buonarroti, qualcosa di personale, sia per

pensiero sia per arte, aggiunsero al patrimonio dell'antichitá, e da quelli che, dopo i due Grandi, s'appagarono modestamente di riprendere pur essi e variamente esporre e commentare gl'insegnamenti dei predecessori.

La storia dei trattati d'arte nella Penisola Iberica, dal suo inizio fino ai tempi nei quali veramente comincia l'estetica moderna, e cioè dai primi anni del Cinquecento alla fine del Settecento, si può dunque ben dire — salva qualche rara eccezione — storia dell'efficacia esercitata in codesto campo dall'arte e dal pensiero italiani sull'arte e sul pensiero spagnoli e portoghesi. Passare in rassegna codesti trattati, studiarli nel loro contenuto e nelle loro forme, è dunque, piú che fare una storia nuova d'idee (visto che le idee son giá tutte vecchie), tracciare una nuova pagina, forse non inutile, certo interessante, di quella grande storia dei rapporti di pensiero e d'arte fra Italia e Spagna e Portogallo, che pur un giorno, prima o poi, si dovrá far compiuta.

Se, tra il principio e la fine, il pensiero non fa progressi e la materia in genere si ripete senza rinnovarsi, variano per converso perennemente le forme artistiche ond'essi venivano espressi, e si fa forse piú acuto il piacere che si prova nel cercarle e valutarle. Senza dubbio, gli Spagnoli teorizzano meno che gl'Italiani, forse per quella medesima disposizione del loro spirito la quale fece sí che tra loro, nell'arte stessa, la realtá magari volgare della vita e la spontaneitá potente dell'espressione prevalessero alla fine sull'idealismo estetico del Rinascimento (1). Tuttavia il loro

(1) Non direi — a quel modo dice il Menendez y Pelayo (*Tratadistas*, pp. 464 e seg.), — che ciò avvenisse per mancanza di « ambiente » e di « indipendenza ». Di ambiente, sia: specialmente se tra i fattori di esso sieno le tradizioni del passato, che, per quanto geniali, finiscono sempre con l'inceppare la libertá degli spiriti; ma d'indipendenza, no davvero. O non fu un segno d'indipendenza codesto medesimo prevalere della realtá sull'idealismo estetico tradizionale, che animava il nostro Rinascimento?

pensiero, ossia il pensiero che, in codesto caso, essi tolgono a prestito dagli Italiani, assume non di rado le forme piú squisite ed originali: e, se ci rimangono inferiori per vigore d'idee, ci superano talora per nobiltá e novitá d'arte. Non hanno, cosí spesso come noi, architetti, matematici, pittori, che — sia pure errando sovente — pensino con la loro testa e costruiscano opere geniali, come Leon Battista Alberti, come Luca Pacioli (o chi per lui), come Leonardo, come Michelangelo; ma hanno, accanto ai ricostruttori e ai commentatori diligenti e pazienti, e spesso acuti, i grandi poeti dell'estetica, come Pablo de Céspedes e (si può ben chiamare poeta anche uno scrittore di prose) José De Sigüenza.

Al piacere e all'utilitá che si posson ritrarre dallo studio delle loro opere in sé, si aggiunge l'interesse sempre vivo ch'esse destano nello spirito d'un italiano, come documenti storici della forza di penetrazione e di dominazione che il nostro pensiero e l'arte nostra esercitarono su popoli stranieri, anche quando codesti popoli ci tenevano il piede sul collo e tiranneggiavano la terra nostra. E son documenti che si rivelano sempre piú numerosi, e si fanno ognora piú interessanti, a mano a mano che si procede a cercarli e studiarli. Poche volte, credo, come in questo caso, possono giungere opportune alcune savie parole del Manzoni: « A misura che uno s'interna nello studio di una materia qualunque, scuopre rapporti nuovi, e che non avrebbe potuto conoscere prima di avere esaminate a fondo le varie parti che sembravano prima affatto disgiunte. Perché la veritá di questi rapporti sia apprezzata, è necessaria nel pubblico leggente almeno la pazienza indispensabile per sentire, ed intendere (1) ».

Codesta pazienza debbo invocarla pur io; e non licenzierei quest'opera alla stampa, se non fossi certo di potervi

---

(1) ALESSANDRO MANZONI, *Frammenti, dubbi e pensieri relativi alla 2ª parte della « Morale Cattolica »*. In *Opere inedite o rare* di A. M., vol. III, p. 329, Rechiedei Milano, 1891.

fare affidamento. L'ho giá accennato. Gli studi, come questo, sui trattati d'arte, portano, teoricamente, da un lato a una storia — sia pur parziale — di idee estetiche; dall'altro a una esposizione di idee, di aspirazioni, direi quasi di « presentimenti » e di forme artistiche, non ordinati organicamente a teoria o non teorici, i quali esprimono o prevengono via via i gusti e i bisogni artistici di date epoche. Studiar gli uni senza tener conto degli altri sarebbe forse materialmente possibile, ma sarebbe anche, senza dubbio, scientificamente e letterariamente erroneo: è dunque mestieri adattarsi a tener conto di tutti assieme gli elementi storici onde la materia è fertile, e ricomporre la loro teorica scomponibilitá (secondo che si riconnettano con la storia della letteratura, del costume, dell'arte, dell'estetica), nella pratica unitá dello studio che dalla ricerca dei fatti procede alla valutazione dell'idea, e dall'analisi risale alla sintesi.

La necessitá di codesto studio complesso mi si è fatta sentire ancor piú imperiosa nella seconda parte del mio lavoro, ch'è senza dubbio, anche in confronto con la prima, prevalentemente storica e letteraria. Molte delle opere che io ho dovuto cercare e studiare sono mal note od ignote, nonché in Italia, nella stessa Penisola Iberica. Per averne conoscenza ho dovuto andar due volte in Ispagna ed in Portogallo, e trattenermici a lungo, con viva gioia intellettuale, ma anche con fatica molta e non sempre agevole. Spesso le questioni puramente bibliografiche mi parvero, data la novitá della materia, assumere maggior valore ed importanza per i fatti storici dei quali porgevano indizio; spesso argomenti estetici e letterari erano intimamente connessi — e non poteva essere altrimenti — con la storia dell'arte e del costume e delle vicende politiche di quelle due nostre sorelle latine. Non mi parve di dover sagrificare al desiderio di finir presto le notizie e le osservazioni che potevano contribuire a meglio illustrare il mio assunto, e fornire argomento di conoscenze e di apprezzamenti non inutili.

È d'altra parte possibile, è anzi certo, che anche questa seconda parte del mio libro, alla quale ho pur dedicato tanta passione e tante fatiche, pecchi di lacune e d'inesattezze. Non vorrá farne colpa alla mia volontá, chi tenga presente quanto sieno difficili le ricerche in terre straniere e per argomenti generalmente poco studiati, o, come nel caso mio, non ancor spianati da studi anteriori storici, o artistici, o almen bibliografici. Dei trattati d'arte nella Penisola Iberica, non s'è occupato se non quegli che, finché visse, fu maestro in Ispagna e fuori insuperato per genialitá e vastitá di ricerche e di studi: voglio dire Marcelino Menéndez y Pelayo. E pur egli non se ne occupò se non brevemente e per vari rispetti incompiutamente, valendosene solo in quanto rientravano in un suo piú vasto disegno d'indagini filosofiche e letterarie. Ond'è che alcune opere non vide, altre giudicò forse troppo sommariamente, di nessuna rilevò pienamente il valore che aveva nella storia della coltura spagnola come documento dei rapporti letterari ed artistici fra Italia e Spagna. Né codesta osservazione è una censura all'opera sua: dato il fine che si proponeva, avrebbe errato inselvandosi in trattazioni laterali, che lo avrebbero distratto inutilmente dalla fatica intrapresa. Accennò a codeste opere, con quella sua larghezza da gran signore della critica e dell'erudizione, cui gli errori e le manchevolezze non separabili da niuna opera umana, non tolgono pregio d'arte né di scienza; forse si proponeva di tornarvi sopra e studiarle ancora, egli che alcune ne aveva per la prima volta scovate dall'oblio di antichi scaffali polverosi e tarlati, e additate all'interesse degli studiosi. La morte, troppo presto sorvenuta a troncare la sua meravigliosa operositá, gli tolse di compiere questo disegno forse vagheggiato, a quel modo gl'impedí di trarre a fine una delle piú grandi opere della sua vita: la *Historia de las ideas estéticas en España.* Anche per questo motivo, m'è sembrato bene di non lasciar da parte il materiale erudito che avevo raccolto. Le note e le appendici che accompagnano questo libro, potranno forse servire di non

inutile complemento bibliografico e storico, alle pagine che il grande Critico spagnolo dedicò ai trattati d'arte scritti nella patria sua.

A parte la novitá dell'argomento, poco o punto — come si suol dire — sfruttato, e quindi la mancanza di lavori che ne agevolassero lo studio, la maggior difficoltá che ho incontrata nelle mie ricerche, è stata la raritá stessa dei libri che mi occorrevano. Era del tutto inutile farne ricerca nelle nostre biblioteche, cosí povere di libri spagnoli e portoghesi. D'altra parte, si trattava di opere antiche, talora ancor manoscritte, spesso, sebben edite, introvabili in commercio, sempre, ad ogni modo, rare e costose. È incredibile la passione che hanno gli Spagnoli pei libri d'arte: edizioni di gran prezzo si esauriscono rapidamente, e il commercio di tutte le opere di tal materia forma per i librai uno dei cespiti di guadagno piú costante e sicuro. È noto che la ricerca della merce ne eleva il valore: lascio trarre a chi mi legge le conclusioni logiche, ma spiacevoli per gli studiosi, che derivano da codesti presupposti. Naturalmente, un viaggio sul luogo toglie di mezzo varie difficoltá. È quel che ho fatto e rifatto, sostando sopra tutto nelle biblioteche di Madrid, di Siviglia, di Lisbona e di Coimbra. Se non che, nemmen le biblioteche iberiche possedevano sempre le opere che mi occorreva pur di vedere. Un paio di libri, conservati ormai in esemplari unici, da bibliofili intelligenti ed appassionati, ho potuto conoscere e studiare grazie ai buoni rapporti stretti con tutti i librai antiquari che m'è riuscito di conoscere, cosí a Madrid come a Lisbona, e specialmente col principe di essi, l'avveduto e sapiente D. Pedro Vindel, maestro insuperabile di bibliografia iberica. Debbo pur dire che molto mi giovò a tal uopo la cortesia liberale di codesti collezionisti illuminati, e voglio qui ricordare, per rinnovargli l'espressione della mia riconoscenza, Don Phelix Boys y Merino, che a me, affatto ignoto per lui, non solo permise di vedere la sua mirabile collezione d'antichi trattati d'arte, ma anche volle, con fiducia che mi commosse,

affidare, perché lo studiassi a mio agio, il piú completo esemplare fin ora noto di un libro rarissimo da lui posseduto.

È risaputo come nelle biblioteche spagnole non sia sempre agevole far delle ricerche, perché i cataloghi sono di rado accessibili agli studiosi. Codesta difficoltá mi fu evitata nella Nazionale di Madrid dalla gentilezza di Don Francisco Rodriguez Marin, degno successore del Menéndez y Pelayo nella direzione della piú grande biblioteca di Spagna. Egli volle temperare a mio riguardo le asperitá d'un regolamento forse non ingiustamente severo, e la cortesia dei suoi buoni impiegati contribuí sempre a rendermi meno lunghe e difficili le ricerche. Troppo andrei per le lunghe se volessi ricordare tutte le persone verso le quali sono in dovere di riconoscenza. Ma non posso e non devo lasciar di ricordare il Conte di Romanones, ed il mio amato e stimato Don Angel Avilés, rispettivamente direttore e bibliotecario della Reale Accademia di Belle Arti di San Fernando, ai quali le cure della Presidenza della Camera e del laticlavio, non tolsero di prendere a cuore i miei studi, e che vollero bene, assieme coi Componenti l'Accademia, concedermi la facoltá di studiare il prezioso manoscritto contenente la versione spagnola delle opere di F. De Hollanda, posseduto dalla Biblioteca dell'Accademia stessa. La generositá dell'Accademia giunse al punto di concedermi, con deliberazione apposita, licenza di pubblicare per intero codesto manoscritto, che ha pregi storici e letterari inestimabili: concessione tanto piú osservabile, in quanto l'Accademia aveva ripetute volte deciso di pubblicare essa medesima codesta versione, e volle amabilmente, con un disinteresse senza esempio, concedere a uno straniero un cosí ambíto privilegio. Vero è che lo straniero non era tanto lontano e diverso di razza, che non potesse dirsi un fratello latino. E codesta fraternitá gli Spagnoli la sentono, specie nei rispetti dell'Italia, con una schiettezza cosí intensa e con un affetto cosí spontaneo, da doverci riempire il cuore di gratitudine e d'orgoglio.

E giacché ho cominciato qui, non a saldare, ma a rammentare i miei debiti di riconoscenza, mi sia lecito dire come anche nel lontano Portogallo, cosí poco noto in genere agli Italiani, e da essi spesso ed a torto mal giudicato, io abbia avuto da parte di studiosi e di persone colte la piú amorevole accoglienza. La prima volta ch'io mi vi recai ancora in tempo di monarchia, le porte della Biblioteca Reale, Da Ajuda, mi furono schiuse dalla cortesia di quel grande scrittore ed erudito, ch'è Ramalho Ortigão, il quale volle, assieme con Jordão De Freitas, « official » della stessa Biblioteca, soccorrere di ogni agevolezza le mie ricerche. Potei cosí vedere e studiare a mio agio gli unici manoscritti autografi del De Hollanda, fino ad ora sicuramente noti. Di non minor cortesia mi furono larghi, nella Biblioteca Nazionale di Lisbona, il mio caro e illustre amico Gioacchino Leite de Vasconcellos, e, nella Biblioteca dell'Accademia delle Scienze e nell'Archivio della Torre do Tombo, il generale J. I. De Brito Rebello. Tornando in Portogallo dopo la rivoluzione, vi trovai molte cose cambiate, ma vi rinvenni immutata la generosa ospitalitá e simpatia verso gli studiosi stranieri: me ne diedero prova sicura il signor Alvaro Néves, « conservador » della Biblioteca dell'Accademia delle Scienze, e Manuel De Sousa Pinto, l'artista squisito e lo studioso appassionato della nostra letteratura, ch'è senza dubbio il piú tenace amatore e propagatore del pensiero e dell'arte italiani, nelle terre di lingua lusitana. E tutti, gli antichi e i nuovi amici, gareggiarono nel dar prove di simpatia, non soltanto verbali, a chi mostrava qualche interessamento e qualche affetto verso il loro paese. Come potrei dimenticarvi, Antonio Arroyo, Anselmo Braamcamp Freire, José de Figueiredo, Manuel D'Oliveira Ramos, José Ramos Coelho, ognuno dei quali ha tanti diritti alla mia riconoscenza ed ha un posto non solo nella mia memoria, ma anche nel mio cuore? E, se il pensiero si dilunga un po' dalle sponde del Tago, e risale alla dolce valle del Mondego, e rivede la soave melanconia dei colli tra i quali

Coimbra pone il riso perenne della sua eterna giovinezza, non gli si fanno incontro nuovi volti d'amici cari, e non gli si affollano attorno altri ricordi d'anime buone conosciute ed amate? Mendes Dos Remedios, e Augusto Mendes Simões de Castro, quegli ch'ebbe la fortuna d'imbattersi in voi, e, ignoto come vi era, s'ebbe da voi accoglienza fraterna, vuol pure che vediate i vostri nomi qui, legati all'opera sua, per povera che sia, perché sappiate ch'egli non vi ha dimenticati, e che l'antico suo cuore non muta. E voi, Signora d'ogni cortesia, donna Carolina Michaëlis De Vasconcellos, che nella vostra casa di Porto accoglieste l'errabondo straniero, e con ugual bontá gli versaste il vino raro cosí dolce e buono e il nèttare dei vostri consigli e dei vostri incoraggiamenti, volete permettergli di dirvi qui rispettosamente quanto vi sia grato di avergli, prima, coi vostri libri, fatto amare la letteratura della vostra patria di adozione, e poi, con le parole buone, fatto sperare e credere di poter compiere opera non indegna anche lá dove la fatica era molta ed ardua, e lungo il cammino?

E forse ho pure ingiustamente trascurato qualcuno, cui apparirò — senza mia colpa, o almeno per una colpa indipendente dalla mia volontá — dimentico ed ingrato! (1).

---

(1) Ma non voglio che tale mi credano Don Francisco Ferrer y Roda e Don Tomás Cordobés, impiegati a Madrid, rispettivamente nella Biblioteca Nazionale ed in quella dell'Accademia di Belle Arti di San Fernando; il cav. Angelo Bruschi, direttore insuperabile della Biblioteca Marucelliana di Firenze; il sig. F. Lecat, direttore della *Bibliothèque Publique* di Valenciennes; i miei buoni colleghi, prof. Egidio Barsotti, Achille Beltrami, Giorgio Pasquali; e il mio amico e maestro Benedetto Croce. Don Francisco Ferrer y Roda agevolò in ogni modo le mie ricerche di catalogo; Don Tomás Cordobés spinse la sua compiacenza fino al punto di rinunziare alle sue ben meritate vacanze, perché io potessi studiare anche in giorni di festa al-

Ma, in ogni modo, codesta rassegna delle molte difficoltá che mi hanno reso lungo e men facile il compimento di questo studio, e delle molte persone che mi giovarono di consiglio e d'aiuto nel trarlo a compimento, basterá forse, da sola, a render ragione dei motivi che mi hanno indotto ad aggiungere ai due primi volumi, teorici e storici, un terzo volume antologico, di citazioni ed esempi.

I libri di codesti benedetti scrittori iberici sono cosí difficili a trovare, e, d'altra parte, il loro contenuto è spesso cosí interessante, per vari rispetti, che l'idea, prima balenatami, a lungo meco stesso discussa, e finalmente attuata, di raccoglierne la parte piú interessante in appendice ad un'opera destinata a ricercarli e studiarli, mi parve e mi pare tuttora non inopportuna. Da tutti i trattati d'arte, spagnoli e portoghesi, ho tolto dunque i brani piú interessanti e significativi, disponendoli in un ordine conforme a quello seguíto giá nella trattazione storica e letteraria del secondo volume. È inutile dire che son risalito sempre o ai manoscritti o alle edizioni piú autorevoli; e che, quando si è trattato di operette o componimenti di mole non soverchia, e molto interessanti, ho preferito la riproduzione integrale ad uno spezzettamento non necessario e dannoso. Cosí, chi ne avrá voglia, troverá nel terzo volume di quest'opera raccolto un copioso materiale di studio e di raffronto: una raccolta di documenti la maggior parte dei quali hanno notevole pregio letterario ed artistico.

---

cuni manoscritti che m'interessavano; il cav. Angelo Bruschi mi diede ripetute prove di quella illuminata sapienza e liberalitá che sono ben note a quanti hanno avuto occasione di frequentare la sua bella Biblioteca; il sig. F. Lecat mi procurò con diligenza e cortesia rare la collazione di un manoscritto della Biblioteca di Valenciennes da lui diretta; lo stesso servizio volle rendermi il prof. Barsotti — uno studioso valente quanto modesto — per un codice della Biblioteca Capitolare di Lucca; della loro coltura vastissima mi giovarono A. Beltrami e G. Pasquali, per le letterature classiche; della sua grande sapienza, B. Croce, per l'ordinamento del mio libro, che lo ebbe animatore amorevole e giudice benevolo.

Due sole operette, non ispagnole né portoghesi, vi sono comprese, anzi precedono, agli inizi del volume, ogni altro brano. Mi parve di dover fare codesta eccezione, per non tardare oltre a far piú largamente conoscere i due piú insigni documenti medievali dei quali possa fregiarsi la storia dei trattati d'arte in Italia: le *Compositiones variae ad tingenda musiva*, e il *De coloribus et artibus Romanorum*, di Eraclio. Le *Compositiones* furono con molti e gravi errori stampate dal Muratori nelle *Antiquitates italicae medii aevi*, ma è questa la prima volta che si pubblicano correttamente. Questo non è il luogo di dimostrarne l'importanza, che sará illustrata piú oltre; qui basti accennare che si tratta di opera del nono secolo dopo Cristo, e di singolar valore, non pure storico, ma linguistico, poiché attraverso il grossolano latino dell'ignoto compilatore, vi fa le sue prime prove in codesta materia il volgar nostro italico.

Il *De coloribus et artibus Romanorum*, che risale forse al secolo decimo, fu giá pubblicato da altri; l'ultima volta da Alberto Ilg, nel 1873. Se non che, quando giá ne era pronta la stampa, l'editore apprese che nella Biblioteca di Valenciennes esisteva un nuovo codice, contenente l'opera, di data anteriore agli altri manoscritti giá noti. La ristampa che io ne ho fatta pone a profitto anche codesto testo, del quale l'Ilg non poté valersi.

Forse non sarebbe stato inutile un altro volume, che, accanto alla antologia spagnola e portoghese, e coi medesimi criteri, raccogliesse il fiore degli scritti dei nostri trattatisti d'arte fino al Rinascimento. Ho rinunziato a compilarlo, e perché realmente i trattati d'arte dei nostri scrittori sono, in genere, piú accessibili (e non soltanto a noi Italiani), che quelli degli scrittori iberici, e perché ho impegno con Benedetto Croce e con l'editore Laterza di apparecchiare un'antologia siffatta per la grande raccolta degli *Scrittori d'Italia*. Saranno, forse, tre volumi di giusta mole, e vi avranno posto le opere nostre piú interessanti in materia. A codesta

raccolta gioverá di complemento la pubblicazione che vo apparecchiando dei *Commentari* di Lorenzo Ghiberti.

***

E cosí, l'introduzione è compiuta. Il libro è finito. Un altro capitolo della vita s'è chiuso.

A chi sa quanto prendano del cervello e dell'anima codesti lavori, nei quali, pochi o molti operai, consumiamo l'esistenza nostra mortale, non deve parere strano ch'io mi volga indietro con rammarico a salutare questa, quasi parte di me medesimo, che da me si stacca e s'allontana.

Non diversamente, certo, salutiamo i nostri nati, quando, fatti uomini, varcano la soglia della casa che fu loro, e se ne vanno per sempre, incontro alla vita. Quanto sgomento nel cuore, a vederli partire, se anche la loro baldanza giovanile ci conforti un po' e c'induca a confidare nell' ignoto che sará!

Poi, passato il primo smarrimento, riprendiamo il cammino. Un po' piú stanchi, forse, un po' piú lenti, certo, e con la testa un po' china, sotto il peso degli antichi e dei nuovi pensieri. Ma la vita è cosí, e cosí va vissuta. E, finché le forze bastino al cammino e l'occhio scorga una luce cui tendere, cosí merita d'esser vissuta.

N. B. — Nell' istante di licenziare questa introduzione alla stampa, mi avvedo che il primo volume, quale l'ho compiuto, riuscirebbe di mole soverchia. Lo dividerò dunque in due volumi di giusta misura, giungendo nel primo alla fine del secolo XIII, e nel secondo alla fine del Rinascimento. E porrò in appendice a questo primo i due testi medievali nostri, che avevo disegnato di pubblicare assieme coi testi spagnoli.

CAPITOLO I.

L'ANTICHITÁ CLASSICA

SOMMARIO: I. I FILOSOFI E LE ARTI FIGURATIVE NELL'ANTICHITÁ CLASSICA. — Identitá del bello e del buono secondo l'estetica greca. — Errori platonici ed aristotelici. — Prime origini e caratteri essenziali del neoplatonismo: i neopitagorici, loro tendenze scientifiche e attitudini descrittive; i precursori diretti del neoplatonismo, Albino, Attico, Teone; fusione degli elementi mistici del neoplatonismo con gli elementi scientifici del neopitagorismo; Numenio. — Rapporti fra il neoplatonismo e il cristianesimo: Giustino, Clemente Alessandrino; importanza di codesti rapporti per la fortuna delle teorie platoniche e delle credenze mistiche e magiche nel Medio Evo e nel Rinascimento. — Plotino: sue teorie estetiche; veritá da lui intuite e affermate: valore conoscitivo dell'intuizione, bellezza dell'opera d'arte riconosciuta nella forma che domina la materia. — Il misticismo di Plotino degenera spesso in superstizione. — Suoi legami con l'evemerismo e con l'ermetismo. — Complessitá delle dottrine neoplatoniche dal III secolo in poi: Porfirio, Giamblico, Plutarco, Siriano, Proclo. — Nonostante l'editto giustinianeo dell'anno 529, il neoplatonismo continua a sussistere, accentuando le sue tendenze mistiche e religiose, dietro gli avviamenti di Sinesio, di Nemesio e del falso Dionigi Areopagita. — Sua vitalitá tenace fino ai secoli del Rinascimento. — II. TENDENZE, ATTEGGIAMENTI E FORME INDIRETTE DELLA SPECULAZIONE ESTETICA NELL'ANTICHITÁ: I TRATTATISTI E GLI STORICI DELLE ARTI FIGURATIVE, GLI SCRITTORI DI TECNICA E DI CRITICA. — Valore estetico dei trattati d'arte: elementi filosofici delle storie, delle critiche e delle descrizioni concernenti le arti figurative; Pablo de Céspedes e Pindaro. — Importanza della tecnica nella considerazione pratica o storica o teorica delle arti figurative. —

Quando nasce la critica artistica. — Tradizioni classiche a questo proposito: i primi certami artistici; valore attribuito alla « somiglianza »; forme primordiali di critica; i canoni di bellezza. — I primi autori di trattati d'arte: Panfilo, Apelle, Policleto, Eufranore, Senocrate, Metrodoro. — Le scuole d'arte. — Documenti sopravvissuti al naufragio delle opere classiche attorno le arti figurative. — Il canone ciceroniano di artisti greci; la teoria dell'immagine nel *Brutus*: suo scarso valore scientifico. — La critica artistica di Cicerone nelle *Verrine*: sua insufficienza. — Le arti figurative nella *Poetica* oraziana: esclusione della bellezza « irrazionale ». — Rinnovamento e idealizzamento dello spirito di alcuni versi oraziani, operato da Michelangelo. — Confusione fatta da Orazio tra le abilitá tecniche e le virtú artistiche. — Considerazioni teoriche attorno le arti nelle *Epistole* di Lucio Anneo Seneca il filosofo: l'arte imitazione della natura; Dio sostituito come unica causa alle cinque cause platoniche e aristoteliche dell'opera d'arte; tentativo di conciliazione platonico-aristotelica fra l'« *eidos* » e la « idea »; preconcetti etici a danno delle arti. — Pregi e difetti della *Institutio* quintilianea; intuizione oscura di alcunché comune fra le arti; confusione delle attivitá pratiche con le estetiche. — Valore della critica di Quintiliano: importanza attribuita all'irrazionale e al suggestivo nelle arti figurative. — Antichi concetti greci ripresi da Quintiliano. — Il canone quintilianeo degli artisti greci a paragone col canone ciceroniano: le critiche di Max Bonnet e la difesa di Achille Beltrami. — Difetto fondamentale del canone: la mancanza di correlazione tra l'evoluzione delle arti figurative e l'evoluzione dell'oratoria, poste in rapporto fra loro da Quintiliano. — Giudizi quintilianei, interessanti e in parte personali. — Plinio e Vitruvio: affinitá e diversitá dei due scrittori. — I libri della *Naturalis Historia* concernenti le arti figurative (XXXIII-XXXVII). — Loro difetto fondamentale: la subordinazione della materia artistica all'ordine dei suoi mezzi tangibili d'espressione, e quindi sparpagliamento inorganico della materia. — Plinio scrittore: suoi pregi. — Plinio critico d'arte: sua vigile intelligenza e fine sensibilitá estetica; sicurezza della sua critica. — Debolezza dei suoi criteri teorici; l'arte-pedagogo; il vero e il verosimile. — Il valore della suggestione ben chiarito, e assurto a dignitá di precetto. — Vitruvio. — Incertezze attorno all'epoca in cui fu composto il *De Architectura*. — Compendi che se ne fecero; Cezio-Faventino. — Dati biografici attorno Vitruvio. — Sua preparazione filologica e tecnica. — Scopi essenzialmente pratici dell'opera sua. — Complessitá e difficoltá del *De Architectura*. — Contenuto dei suoi dieci libri. — Monotonia dell'esposizione, deficienze letterarie del libro. — Sua importanza storica e scientifica. — Scarsa sensibilitá artistica di Vitruvio. — Sua definizione dell'arte

pittorica, e invettive contro gli ardimenti dei pittori nuovi. — Condanna dell'inverosimile e dell'impossibile nell'arte; negazione dell'elemento fantastico puro essenziale dell'arte. — Teorie di Vitruvio attorno l'arte architettonica, derivate dall'antichitá greca, ed estensibili a speculazioni scientifiche e ad operazioni pratiche di vario genere. — L'*ordinatio*, la *dispositio*, l'*eurythmia*, la *symmetria*, il *decor*, la *distributio*. — Spiriti della teoria vitruviana attorno l'opera d'arte: importanza essenziale attribuita da Vitruvio alla «quantitá» e alla «qualitá» delle parti, nelle espressioni pratiche ed artistiche della vita: e quindi alla loro composizione e alle proporzioni. — Precedenti di codesto sistema dell'arte nell'antichitá classica: i mezzi meccanici adoperati dagli artisti greci a fissare le proporzioni delle loro figure; i canoni artistici; il canone d'Ippocrate. — Insufficienza di noi moderni a immaginare come la bellezza «tattica» e la simmetria agissero sugli antichi, affermata da uno studioso di Vitruvio, J. A. Jolles. — Errore di codesto studioso, e vana illusione degli antichi, di spiegare la spiritualitá dell' intuizione con la materialitá dell'espressione, e scorgere nei rapporti misurabili tra le parti singole di una o di varie opere il segreto della loro bellezza. — Come Plotino reagí piú tardi contro l'antico errore: diversitá fra proporzione e bellezza da lui nettamente stabilita. — III. LA LETTERATURA DESCRITTIVA GRECA ED ALESSANDRINA. SUA IMPORTANZA NEI RISPETTI DELLA CRITICA E DELL'ESTETICA. — I POETI. — GLI STORICI, I GEOGRAFI, I PERIEGETI. — I SOFISTI. — La descrizione è una forma di critica. — Descrizioni d'uomini, di paesi, d'opere d'arte esistenti. — Descrizioni d'opere d'arte «inventate». — La tendenza descrittiva che fu propria della letteratura greca influí notevolmente sul sorgere e lo svilupparsi della critica artistica. — Origini lontanissime della letteratura descrittiva greca. — Lo scudo di Achille, lo scudo d'Ercole, i poeti degli ἐσχηματισμένα. — Teocrito: sue attitudini alla descrizione; l'autunno nella *Festa delle primizie*, la coppa del capraio nel primo idillio, gli arazzi istoriati nelle *Siracusane*; rudimentale teoria del bello presso Teocrito. — Seguaci e imitatori di Teocrito; altri poeti descrittori: Mosco, il falso Anacreonte, i poeti dell'*Antologia*. — Poesia epigrammatica e dedicatoria; sua importanza storica ed artistica. — I poemi e gli epigrammi di Paolo Silenziario, di Giuliano d'Egitto e di Leonzio lo scolastico. — Continuitá della tradizione epigrammatica attorno le arti figurative fino all'alto Medio Evo: Eraclio. — Gli storici, i geografi e i periegeti: loro importanza nella letteratura descrittiva e riferimenti ad argomenti archeologici ed artistici. — Le conquiste d'Alessandro moltiplicano le opere di tal genere. — Opere perdute e frammenti superstiti: Nearco, Megastene, Pitea, Timostene, Dicearco, Agatarchide, Polemone, Eratostene;

Polibio, Diodoro Siculo, Giuba II. — Importanza di quest'ultimo per la storiografia dell'arte. — Eliodoro. — Dione Crisostomo, precursore dei sofisti. — Plutarco: pregi e difetti delle *Vite*. — Dionigi d'Alessandria, Arriano, Pausania. — La letteratura sofistica: prevalenza in essa delle tendenze descrittive, che hanno pur un loro significato e un pregio non trascurabile. — I sofisti riprendono tradizioni letterarie giá osservabili nella letteratura greca e nell'alessandrina. — Loro lontani precursori: Speusippo, Teofrasto, Aristosseno di Taranto. — Valore dei *Caratteri* teofrastei, e loro diffusione in Italia nei secoli dell'Umanesimo e del Rinascimento. — La moda degli studi biografici nel terzo secolo avanti Cristo; Eraclide, Cameleonte: efficacia di codesti studi sullo sviluppo del gusto e della critica, specialmente quando dalle biografie degli artisti si risalí allo studio delle opere loro. — Antigone Caristio. — I biografi del terzo secolo dopo Cristo proseguono dunque l'opera iniziata dai loro proavi sei secoli innanzi. — Dalle biografie di personaggi realmente esistiti si procede a quelle di figure puramente immaginarie: i romanzi storici, i romanzi fantastici. — Antichi precursori: Ecateo d'Abdera, Evemero di Messina. — Seguaci e imitatori: Antonio Diogene, Giamblico, Eliodoro, Achille Tazio, ecc. — Il *Quadro di Cebete* va considerato isolatamente, e ha singolare importanza, per esservi l'allegoria filosofica rappresentata e descritta nella concretezza d'un dipinto. — Difetti di codesta singolare operetta dal punto di vista artistico; sua diffusione in Italia dal Rinascimento in poi. — Le tendenze biografiche e descrittive nelle opere di Luciano: superficialitá filosofica di codesto scrittore, compensata dal buon gusto e dalla vivacitá della fantasia. — Il canone di bellezza lucianeo. — Valore storico ed artistico delle descrizioni d'opere d'arte lasciate da Luciano. — I Filostrati: quanti e quali furono. — Filostrato di Lemno e le sue Εἰκόνες: dispute sulla reale esistenza delle opere d'arte da lui descritte; d'onde gli venne l'impulso alle sue descrizioni; la mania delle collezioni artistiche nel mondo romano. — Nelle Εἰκόνες di Filostrato, il vero si alterna col possibile, e il veduto con l'inventato. — Importanza scientifica dell'*Esordio* premesso da Filostrato alle sue *Immagini*: vi si afferma l'identitá delle arti figurative con la poesia, e si indicano le differenze create dalla tecnica dell'estrinsecazione fra la pittura e la scultura, e il valore essenziale del chiaroscuro. — Varietá dei soggetti nelle *Immagini*, e acume delle descrizioni e dei giudizi. — Vi è anche affermato il valore dell'intuizione come pura fonte dell'immagine artistica; e vi son comprese notevoli osservazioni d'indole tecnica. — Imitazioni posteriori delle *Immagini* di Filostrato di Lemno. — Le Εἰκόνες del quarto Filostrato. — Osservazioni e giudizi notevoli che le rendono degne di studio. — Le Ἐκφράσεις di

Callistrato. — Le tarde imitazioni bizantine. — Giovanni Eugenico. — Continuitá del «genere» attraverso la letteratura alessandrina, la bizantina e l'italiana. — Efficacia di tutto codesto patrimonio letterario classico attorno le arti figurative, sul Medio Evo e sul Rinascimento. — NOTA: Elenchi bibliografici di Plinio e di Vitruvio. — Appunti bibliografici su la fortuna del *Quadro di Cebete* in Italia, dall'invenzione della stampa in poi.

I.

L'estetica e la critica delle arti figurative furono in genere poco coltivate presso gli antichi Greci e Romani, specialmente se si tengano presenti l'importanza e la diffusione date allora alle teoriche e alle critiche attorno le opere letterarie. L'estetica greca mirò sopra tutto a studiare che cosa costituisse la beltá delle cose; ed è naturale che, giungendo quasi concorde a stabilire l'identitá assoluta del bello e del buono, non desse all'impressione estetica l'importanza dovuta. Platone ed Aristotele, che per primi posero veramente il problema estetico, ma niuno dei quali giunse a costruire una teoria dell'arte coerente e compiuta, né a scoprire il carattere fantastico dell'opera d'arte, né, quindi, a intendere l'unitá d'origine e l'identitá d'essenza che riducono tutte le arti a una medesima funzione dello spirito, non prestarono alle arti figurative se non un'attenzione molto mediocre.

Platone ha detto, è vero, che, come la poesia e la musica, cosí la pittura e la scultura, e persin l'architettura, sono arti le quali, piú o meno direttamente, mirano a commuover l'animo, ed hanno tutte comune il carattere della imitazione (1); ed Aristotele, per chiarire il carattere dell'arte, ha ricorso all'esempio dell'architettura, «arte e insieme facoltá d'agire con riflessione» (2); ma Platone, intento a cercare metafisicamente gli elementi obiettivi della

(1) *Leggi*, II e VII.

(2) «Se l'architettura è un'arte ed una facoltá d'agire con riflessione, se non c'è arte che non sia una siffatta facoltá, né una siffatta facoltá che non sia un'arte, l'arte si può definire la facoltá di creare il vero con riflessione». *Etica Nicom.*, VI, 4.

bellezza, ha assegnato all'arte l'infimo posto tra le attivitá filosofiche, ed ha esemplificato che la pittura è ben remota dalla veritá e come tale indegna dell'amicizia dei saggi (1); ed Aristotele, della pittura ha saputo poco piú di questo: che vi son pittori i quali dipingono gli uomini piú o men belli di quel che sono o tali quali sono (2), ma ch'è meglio, in fine, abbellire l'originale, ossia — forse — idealizzarlo (3); che il profilo ha piú importanza dei colori (4); e che « l'uomo prende le sue prime lezioni per mezzo dell'imitazione e gode del vedere le cose imitate, come si può giudicare dalle opere dell'arte; poiché contempliamo con diletto le immagini piú fedeli di cose che nella realtá vedremmo con disgusto, come per esempio le bestie piú brutte, e i cadaveri. Tutto questo, perché l'apprendere è grato non solo ai filosofi, ma anche agli altri uomini, se pur questi ne ricavino minor godimento. E godono nel veder le immagini, perché a prima vista posson percepire e comprendere che quella tal figura rappresenta quell'altra tal cosa o persona (5). Ché se poi accada che non abbian prima visto l'originale, il piacere non sará piú prodotto dall'imitazione, ma dall'esecuzione, dai colori, o da altre cose siffatte » (6).

---

(1) *Respublica*, X. Si vedano per l'estetica platonica, oltre che il *Respublica*, il *Gorgia*, lo *Ione*, le *Leggi*.

(2) Polignoto, Pausone, Dionisio. *Poetica*, III.

(3) « Dobbiamo imitare i buoni ritrattisti, i quali, pur rendendo fedelmente le singole fisonomie, ciò non ostante le abbelliscono ». *Poetica, XV*.

(4) *Poetica*, VI. È questa forse la cosa piú interessante ch'egli abbia detta a proposito delle arti figurative considerate in sé.

(5) In sostanza, il godimento è provocato, secondo Aristotele, dalla conoscenza del rapporto fra l'oggetto singolo e il tipo. Del resto, nella stessa *Poetica*, polemizzando con Platone, Aristotele accenna chiaramente che l'arte è imitazione non dell'oggetto solo ma del tipo.

(6) *Poetica*, IV. È ben nota la definizione aristotelica: « Τὸ γὰρ καλὸν ἐν μεγέθει καὶ τάξει ἐστί » (*Poet.*, VII); e non è privo d'interesse il fatto che lo Stagirita desse sempre una grande importanza agli elementi matematici della bellezza. Sono idee vastamente diffuse a quel-

Per quello che concerne le arti figurative, invano si tenterebbe di apprendere alcunché piú chiaro e preciso dai piú grandi filosofi dei quali si possa vantare la storia del pensiero umano, e dai loro prossimi seguaci e continuatori (1).

***

Prima che si giunga a un nuovo modo di considerare il problema dell'arte, occorre che passino dei secoli e che il neopitagorismo e il neoplatonismo si fondano assieme nell'estetica mistica di Plotino. Lungo percorso, del quale ci è dato rinvenir soltanto le tracce piú tarde, ma del quale è pure indizio il lento rinnovellarsi delle coscienze, presupposto necessario della nuova filosofia. Poiché, se è vero che nel primo secolo avanti Cristo lo scetticismo pirroniano rinasceva a vita poco gloriosa, ma significativa, non è men vero che in quella medesima epoca il mondo era invaso dagli scritti dei neopitagorici, e l'anima pagana si turbava innanzi al sereno dogmatismo di quella nuova scuola di disciplina morale e di fede religiosa.

Ad antiche negazioni, a credenze povere e malcerte, la nuova fede sostituiva il suo vangelo, forse un po' limitato, ma pur cosí chiaro, preciso, e, nella sua stessa austeritá, cosí attraente e rasserenante. Tutti gli spiriti eletti,

---

l'epoca nel mondo greco, dal quale passeranno poi al romano: e se ne rinverrá la piú tarda ripercussione, per le letterature classiche, nell'estetica vitruviana. (Cfr. qui oltre, le pp. 99-103).

(1) Mi pare che si sia da alcuni attribuita un' importanza soverchia all'affermazione aristotelica che « non è uguale la rettitudine (ossia la norma della rettitudine) fra la politica (ossia la morale) e la poetica, né fra la poetica e le altre arti ». La distinzione posta fra le varie arti sminuisce il valore della distinzione posta fra etica ed estetica, lasciando supporre che sia men precisa o meno fertile di conseguenze, di quel che non paia oggi a noi. Alquanto dubbie sono, da questo punto di vista, anche le distinzioni stabilite nella *Metafisica* tra il buono e il bello, e nella *Retorica* e nella *Politica* fra il carattere assoluto del bello e quello relativo dell'utile.

tutte le anime turbate dalla intuizione vaga che una grande costruzione filosofica, religiosa e politica si avviava alla fine, e dall'incertezza di un avvenire cosí difficilmente penetrabile, trovavano il riposo e l'oblio nel giro conchiuso delle dottrine neopitagoriche. Le quali conciliavano in sé l'esattezza d'un contenuto empiricamente scientifico, con la vaghezza di un misticismo calmo e armonioso; e insegnavano la grande soavitá ch'è nel raccoglimento della vita interiore e nell'effusione della preghiera che sale a Dio.

Nei tre secoli circa ch'ebbe di vita, non sembra che il neopitagorismo affrontasse scientificamente il problema dell'arte e del bello; ma fu pur d'un pitagorico quel Κέβητος πίναξ, del quale discorreremo piú oltre, e che ha la sua importanza tra le espressioni di tendenze, atteggiamenti, forme indirette della critica attorno le arti figurative, fra i Greci; ma fu pur dei pitagorici quell'uso ed abuso dell'allegoria, ch'è all'opera letteraria quasi una specie di rappresentazione figurata dell'immagine poetica; e fu bene caratteristica dei pitagorici quella tendenza allo studio delle matematiche, la quale, se conduceva da un lato alle esagerazioni della *Teologia aritmetica* di Nicomaco, si ricollegava dall'altro col formarsi d'una scienza astronomica, e favoriva il concretarsi d'una vera e propria dottrina musicale, raccolta in trattati d'arte numerosi e interessanti (1).

(1) Lo stesso Nicomaco, in quella sua specie di enciclopedia delle dottrine pitagoriche, ch'è gran danno ci sia pervenuta incompleta e frammentaria, aveva composto, oltre agli Ἀριθμητικὰ θεολογούμενα e alla Ἀριθμητικὴ εἰσαγωγή, un Ἐγχειρίδιον ἁρμονικῆς, un vero *Manuale di armonica* in due libri. È noto che Tolomeo, il famoso autore del *Trattato d'astronomia*, compose anch'egli un trattato di armonia, Ἁρμονικά, in tre libri, studiandovi, di su le dottrine di Aristosseno e dei pitagorici, gli intervalli musicali e i loro rapporti. Su codesti studiosi delle leggi dell'armonia nell'antichitá classica raccolse alcuni appunti bibliografici il MENÉNDEZ Y PELAYO (*Ideas estéticas*, I, pp. 110 e segg., nota), non procedendo, però, oltre l'anno 1871. È argomento che ancora oggi attende una trattazione compiuta, poiché la collezione francese degli autori greci concernenti la musica è soltanto una buona raccolta di testi e di studi preparatori.

Le affinitá con le dottrine neopitagoriche, appaiono d'altra parte giá visibili in quelli che sono i precursori diretti del neoplatonismo: nei commentatori di Platone: Albino, Attico, Teone. Poco o punto in Albino, un poco piú in Attico, moltissimo in Teone. Insomma, via via che il platonismo si trasforma in neoplatonismo, si va atteggiando sempre piú simpaticamente verso il neopitagorismo. Agli elementi peripatetici o stoici di Albino e di Attico, Teone sostituisce gli elementi speculativi della scuola neopitagorica: commenta la parte matematica ch'è nelle dottrine platoniche, compone un libro di astronomia, atteggia insomma scientificamente il suo misticismo, o — se volete — misticamente il suo scientifismo.

Il piú gran passo verso la fusione delle due correnti filosofiche, cosí affini tra loro per gli spiriti che le animavano, doveva darlo un pitagorico; se pur è lecito annoverare tra i pitagorici chi avrebbe pur tanti titoli ad essere senz'altro compreso fra i neoplatonici: vo' dire Numenio. Analizzatore da una parte dei motivi pei quali l'Accademia s'era dilungata da Platone; sostenitore dall'altra dell'identitá della dottrina platonica con la pitagorica (1); ammiratore di Mosè fino al punto di chiamar Platone « un Mosè Attico »: « Μωυσῆς ἀττικίζων »; Numenio corse rischio di togliere a Plotino l'importanza filosofica che i secoli dovevano riconoscergli. Ma quello che per noi è piú notevole in lui, non è l'affermazione pienamente neoplatonica delle tre divinitá e dei loro rapporti reciproci: è la sua fede nei saggi e nei magi d'oriente, è la sua credenza nelle divinazioni, negli incantesimi, in tutto quel misterioso complesso di forze e di fatti strani ed inesplicabili, che sará osservato e accettato con religioso timore anche da Plotino. Codesti neoplatonici e codesti neopitagorici, cosí profondamente mistici, studiosi delle matematiche e dell'astronomia, legislatori della

(1) Nelle sue due opere: Περὶ τῆς τῶν Ἀκαδημαϊκῶν πρὸς Πλάτωνα διαστάσεως, e Περὶ τἀγαθοῦ.

melodia, pronti ad attribuire ai numeri e ai moti degli astri misteriose significazioni, credenti nei miracoli e negli incantesimi, sono i legittimi proavi di quegli astrologi, di quegli alchimisti, di quegli artisti del Medio Evo, mezzo filosofi e mezzo poeti, i quali nel giro dei cieli leggeranno gli oscuri destini umani, nei numeri e nei metalli ricercheranno le ignote virtú filosofali, e narreranno atterriti le miracolose potenze delle pietre e delle erbe che macineranno per trarne i colori e le vernici alle loro fantasie pittoriche.

Questi, cristiani, quelli pagani. Poca differenza ormai. Le invettive di Celso contro il cristianesimo non tolgono che gli apologisti ellenizzanti del secondo e del terzo secolo si valgano dello stesso ellenismo a rafforzamento delle loro dottrine, come di uno strumento efficace di persuasione. Né hanno timore di ricongiungersi a Platone per la metafisica, agli stoici per la morale. L'antica e la nuova vita, il pensiero pagano e il cristiano si uniscono cosí e si rinsaldano, anelli d'una medesima catena, che non si spezza. S'intende: anche questo è destinato a passare, e la fede novella si purificherá presto, nel contenuto, di codesti avanzi « gentili », e troverá fra non molto le nuove espressioni che meglio le convengano nell'arte; ma, per intanto, Giustino tratta del cristianesimo come di una dottrina filosofica, e afferma le somiglianze fra esso e le teorie platoniche, e chiama cristiani Socrate ed Eraclito e quanti rassomigliarono a loro (1); e Clemente Alessandrino si pone con ogni sua virtú allo studio dei rapporti fra la veritá cristiana e la filosofia ellenica, e in sostanza si trasforma di apologista in filosofo, affermando implicitamente la continuitá delle dottrine pagane e delle cristiane, quando si prefigge di condurre l'anima dalle une alle altre per mezzo della conoscenza razionale e della fede assieme (2). Poco importa ch'e-

---

(1) *Prima* e *Seconda Apologia*, capitoli, rispettivamente, XLVI e XIII, nell'edizione collettiva degli apologisti del II secolo, di IO. CH. TH. DE OTTO, Iena, 1842-1872.

(2) È noto d'altra parte ch'egli prosegue per questo rispetto l'o-

gli creda la sostanza dell'ellenismo provenire dalla rivelazione: niuno ha partecipato cosí profondamente, come lui, delle due dottrine tra le quali egli non vedeva interruzione.

La credenza in codesta — diciam pure — continuitá filosofica, era, del resto, un po' di tutti. Nel tempo, all'incirca, in cui alcuni scritti erroneamente attribuiti a Giustino sostenevano che quanto c'era di vero nell'ellenismo proveniva dalla tradizione ebraica, raccolta dagli scienziati, dai filosofi, dai poeti greci, Numenio affermava che la dottrina pitagorica non era diversa da quella dei saggi dell'oriente, Bramani, Magi, Egiziani e Giudei. Né codeste teorie erano d'origine cosí recente che non si potesse trovarne traccia fin nel primo secolo dopo Cristo, in Filone. Fu caratteristica dell'ellenismo alessandrino la tendenza a credere i Greci tributari dell'Oriente.

Tutto ciò ha un'importanza storica che trascende l'epoca nella quale fiorí il neoplatonismo greco. La fortuna di certe teorie platoniche e di certe credenze fra mistiche e magiche che si protrassero nel Medio Evo e nel Rinascimento, fu senza dubbio dovuta al fatto che ben presto gli animi si abituarono a vedere in esse alcunché non ripugnante alla purezza delle credenze cristiane e alla integritá della fede rivelata.

Plotino, colui nel quale l'aspirazione a liberare l'anima dal corpo, l'antica aspirazione di tante generazioni, raggiunse intensitá drammatica, per poi risolversi nella calma del mirabile sogno fatto realtá serena; Plotino, ponendo come punto di partenza delle sue speculazioni filosofiche la necessitá di codesta liberazione, avviò anche, nel suo complesso sistema, il problema estetico a nuove soluzioni. Che cosa mancava piú, a codesto tardo pagano, se non la

---

pera di molti i quali prima di lui andarono avvicinando e fondendo la gnosi d'origine non cristiana col cristianesimo.

fede nelle minori veritá della Chiesa, per potersi dire cristiano? Come tutto l'essere suo tendeva alla somma beatitudine di profondarsi in Dio, alla suprema estasi religiosa, era naturale che codesto scopo dominante, imperioso, non lasciasse, nelle funzioni dello spirito, la debita indipendenza alla fantasia creatrice. Non mancava a lui il sentimento della bellezza: di quella ch'è nelle cose che si vedono e nelle cose che si odono; ed è vero che — pur cadendo d'uno in altro errore — fuse i due concetti del bello e dell'arte in un concetto solo; ma quand'ebbe affermato il supremo valore conoscitivo dell'intuizione; quand'ebbe scorto nella fantasia potenza ad intuire direttamente la bellezza delle cose che non cadono sotto il dominio dei sensi e ad esprimerla per mezzo delle arti (1); quando ebbe scoperto

---

(1) L' importanza di codesta teoria nei suoi rapporti con la storia dell'estetica fu ben rilevata da E. VACHEROT in quella sua *Histoire critique de l'École d'Alexandrie* (Paris, Librairie philosoph. de Ladrange, 1846-1851), che resta sempre il migliore studio complessivo sulla filosofia alessandrina in genere e sulla neoplatonica e plotiniana in ispecie. Il Vacherot osserva e chiarisce acutamente: « La philosophie grecque, avant Plotin, n'avait vu dans l' imagination (φανταοία) que la mémoire imaginative, c'est-à-dire la faculté de conserver la trace de la sensation, l'image de l'objet perçu. Telle avait été la definition de Platon, d'Aristote, des Stoïciens. Outre cette imagination purement sensible (αἰσθητή), Plotin reconnaît et décrit une imagination supérieure (νοητή) qui, véritable miroir de l' intelligence, a pour fonction de *représenter en images les êtres intelligibles*. C'est là la vraie imagination, *faculté propre à la poésie et à tous les arts* qui, loin de se borner à la pure reproduction du monde réel, n'en empruntent les formes et les couleurs que pour exprimer plus vivement le monde invisible des idées. Cette théorie de l'imagination aussi neuve que profonde n'est pas, du reste, un accident dans la philosophie de Plotin; elle est en parfaite harmonie avec sa doctrine générale sur la relation des principes et la correspondance des deux mondes. La réalité sensible perçue par la sensation n'est, selon Plotin, que la forme extérieure de l'essence, c'est-à-dire de l'être intelligible; la Nature n'est qu'un symbole de la Pensée, un langage figuré, dont les formes visibles, les êtres vivants de notre monde, sont les caractères plus ou moins nets.

che la bellezza dell'opera d'arte è nella forma onde essa viene dominata (1); si fermò, e non ne trasse conseguenze di carattere filosofico, se non nel campo religioso e morale. Fece coincidere la bellezza col bene, e, a quel modo dovean procedere dieci secoli dopo i poeti filosofi del « dolce stil novo », della bellezza fece mezzo all'elevazione dell'anima, e dell'arte strumento di avvicinamento a Dio.

Pure, umanamente debole a tanto distacco da ogni cosa terrena, la sua dottrina, tesa verso il cielo come uno stelo mirabilmente sottile, si piegò a cercare nell'umanitá circostante legami che dovevano in qualche modo repugnare alla sua purezza; ed egli vaneggiò con gli antichi e coi contemporanei: credette « con Esiodo ai demoni; coi vecchi poeti, col popolo, con la tradizione dei culti pubblici e privati,

---

L'imagination « intelligible » est précisément la faculté qui saisit cette correspondance entre les deux mondes et *enseigne au poète à l'exprimer dans ses œuvres* ». (*Op. cit.*, t. III. pp. 364 e seg.). Il Menéndez y Pelayo (*Ideas estéticas*, I, 139, nota), rammenta che anche Filostrato, il quale scrisse molto tempo prima di Plotino, espose codesta teoria « con desarrollos muy originales ». Ma v'ha differenza dalla consapevolezza filosofica di Plotino alle intuizioni geniali ma disorganiche di Filostrato. (Per il quale, si vedano qui oltre le pagine 124 e seguenti). All'estetica plotiniana si riferiscono anche i seguenti lavori: RICH. VOLKMANN, *Die Höhe der antiken Aesthetik oder Plotin's Abhandlung vom Schönen*. In *Pädag. Archiv*, II (1860), pp. 129 e segg. — EMIL BENNING, *Die Lehre vom Schönen bei Plotin im Zusammenhange seines Systems dargestellt*, Göttingen, 1864. — HERM F. MÜLLER, *Plotin und Schiller über die Schönheit*. In *Philos. Monatshefte*, XII (1876), pp. 385 e segg. — JULIUS WALTER, *Die Geschichte der Aesthetik im Altertum ihrer begrifflichen Entwicklung nach dargestellt*, Leipzig, O. R. Reisland, 1893, pp. 736-789.

(1) « La materia è essenzialmente sterile ed incapace cosí d'essere fecondata come di fecondare. Essa non concorre nemmeno alla produzione; è la forma soltanto quella che ha capacitá di produrre. L'officio della materia e della forma è stato ben compreso dagli antichi misteri, che ci rappresentano Ermes con lo strumento della generazione, e la materia coi segni della sterilitá. . . Il principio della bellezza è la forma. È essa che, penetrando contemporaneamente l'assieme e le parti d'un tutto, ne fa un oggetto bello per ogni rispetto ». (*En-*

agli dèi della mitologia; con Timeo al demiurgo; con Aristotele e gli stoici alla divinitá degli astri; con Platone alla divinitá delle idee » (1): prestò fede agl'incantesimi, alla magia, alla divinazione, ai miracoli: forse s'illuse di divinizzare le « cose » terrene; in realtá, umanizzò superstiziosamente alcune cose divine. Se non che, cosí credendo, egli non fece altro se non proseguire la tradizione orientale e neopitagorica, e tramandarla ai discepoli e continuatori suoi. Il neoplatonismo mistico e superstizioso del terzo, del quarto e del quinto secolo, fu la legittima conseguenza d'un vasto moto d'idee e di credenze che non s'assomma nel solo Plotino: troppo vasto per arrestarsi al neoplatonismo puro. Ché sarebbe errore non vedere nell'evemerismo e nell'ermetismo le sue piú prossime propaggini, e in molte credenze e superstizioni tramandate letterariamente al Medio Evo, le tracce sue chiaramente osservabili.

Ho accennato all'evemerismo e all'ermetismo. L'autore della Ἱερὰ ἀναγραφή, il meraviglioso Evemero da Messina, s'era compiaciuto di avvolgere il suo razionalismo entro le

---

neades, III, VI, 15-16, 19, I, VI, 2; e VACHEROT, *Op. cit.*, I, 456 e seg. e 473; III, 378-396. Cfr. qui oltre la nota 1 alla p. 103). Altrove chiarirá (*Enn.* V, VIII) che la pietra lavorata artisticamente sembra bella, non per il fatto d'esser pietra (altrimenti qualsiasi pezzo di marmo avrebbe ugual virtú), ma perché in lei è passata una bella forma *che giá era nella mente dell'artista.* Né vi è passata intera, anzi continua a risiedere nella mente creatrice; né vi si è trasferita tale quale l'artista la immaginava, se non in quanto la materia non è stata sorda a rispondere all'intenzione dell'arte.

Per il testo delle *Enneadi* mi valgo dell'edizione curata da Riccardo Volkmann, Lipsia, Teubner, 1883-84.

(1) A. ET M. CROISET, *Histoire de la littérature grecque*, T. V, Paris, Fontemoing, 1899, p. 825. La menzione ch'io fo qui di codesti avviamenti demonologici della filosofia plotiniana non diminuisce l'importanza che per codesto rispetto è da attribuire al contemporaneo e maestro di Cicerone, Posidonio di Apamea.

finzioni di un racconto romanzesco. L'elemento fantastico finí col tempo per prevalere sul razionalistico; e i piú tardi evemeristi venerarono Hermes trismegisto, gran mago egiziano, rivelatore di misteriose dottrine, le quali non discordavano nel quadro della religione plotiniana. Ed ermetisti e neoplatonici assieme furono scrittori di medicina, di matematica e d'astronomia, nel secondo e nel terzo secolo dopo Cristo. Sí che oramai diviene oziosa fra essi ogni distinzione di scuole, pur che s'avverta come, nella loro complessitá, le teorie neoplatoniche abbracciassero assieme le misteriose credenze e le discipline matematiche ed astronomiche degli ermetisti e dei neopitagorici.

Codesta complessitá è facilmente osservabile nelle opere di tutti i grandi neoplatonici dal terzo secolo in poi. Cosí in Porfirio, il teologo assertore della divinazione - rivelazione, il simbolista studioso della scienza dei numeri (1), come in Giamblico, autore d'una *Teologia dell'aritmetica,* e grande architetto della teurgia, se anche non fu sua quella famosa *Risposta del maestro Abammone,* nella quale è una cosí appassionata esposizione e difesa dei profondi misteri teurgici cosí in Ipazia, commentatrice di Platone e d'Aristotele, e studiosa d'astronomia e di matematica, come negli ultimi neoplatonici della tarda scuola d'Atene: in Plutarco e in Siriano, i mistici esegeti della filosofia pagana, in Proclo — quegli che predicava la sua filosofia come un santo predica la sua religione, — e nei loro piú umili e piú tardi discepoli. « Dovunque il pensiero filosofico si veste di simboli e s'avvolge di mistero. I princípi astratti sono personificati; i nomi di Dio, Demonio, Genio, Eroe, esprimono le pure essenze, e le possanze della teologia di Plotino; il mondo intelligibile è trasformato in Olimpo » (2).

L'editto giustinianeo, che inibí nel 529 l'insegnamento

---

(1) E va pur ricordato ch'ei citava Origene come un collega.

(2) Si veda, per tutto ciò, quel che espone il VACHEROT nella sua *École d'Alexandrie* (T. II, pp. 67 e segg. e III, pp. 1 e segg.), tenendo peraltro presente ch'egli esagera le sue critiche alla pretesa filosofia ermetica,

della filosofia neoplatonica in Atene, non uccise le dottrine neoplatoniche. Non era molto ch'esse avevano avuto l'ultima loro grande sistemazione per opera di Proclo: le dottrine di Platone e quelle di Pitagora, le rivelazioni miracolose e le scienze matematiche ed astronomiche, le gerarchie divine e le formule algebriche: il frutto di tanti secoli di speculazione intellettuale e di travagli spirituali; non andaron disperse (1). Il complesso si fermò nella forma sua definitiva; smise di svolgersi, ma non perí. Tal quale fu nella scuola d'Atene, passò dai filosofi ai teologi.

Niente di strano, dato l'atteggiamento mistico e religioso che ne fu il carattere piú notevole. E il passaggio s'era venuto preparando, quando le dottrine cristiane non avevano ancor conseguito tanta rigiditá da escludere nei fedeli la possibilitá d'un certo ecclettismo filosofico. Non aveva giá qualche neoplatonico presso che venerato Mosè? Poteva bene qualche nuovo cristiano non rinnegare tutto a un tratto l'antico suo pensiero. Giá da tempo avevan aperto la strada alcuni spiriti illuminati: Sinesio di Cirene, il pagano convertito, che pur quando fu vescovo continuò a tener fede a molte dottrine neoplatoniche, e che scrisse *Dei sogni* cose che oggi non parrebbero ortodosse; e Nemesio d'Emeso, la cui eloquenza religiosa è ancor tanto imbevuta di teorie neoplatoniche; e quegli ch'è noto come il falso Dionigi Areopagita, delle cui opere fu ben detto che sono « il monumento piú completo e piú curioso dell'efficacia esercitata dal neoplatonismo sulla teologia cristiana » (2).

---

quando afferma ch'essa non era se non una compilazione incoerente, nella quale tutte le dottrine greche e orientali si mescolavano senza arte, senza critica e senza un'idea superiore che le coordinasse sistematicamente. (*Ibid.*, p. 3).

(1) I neoplatonici si rifugiarono in gran parte alla Corte di Cosroe, e la loro produzione esercitò sulla Persia un'efficacia che si estese poi sulla cultura degli Arabi conquistatori. (Cfr. De Wulf, *Filos. medioev.*, I, 327 e segg.). Per i segni di codesta efficacia, si veda Vacherot, *École d'Alexandrie*, T. III, pp. 85 e segg.

(2) Pei rapporti del neoplatonismo con le religioni pagane e col

Il quale rivisse veramente, fatto cristiano, in tutto quello ch'era possibile, nelle speculazioni dei Bizantini; fu trasmesso al Medio Evo; improntò di sé non breve parte del Rinascimento. Aveva in sé alcunché umano, destinato a non perire.

E se io ne ho discorso cosí a lungo, è perché pur quello ch'esso conteneva di teorie estetiche, fosser pure deboli e frammentarie, fu ben noto agli uomini dell'evo medio e della rinascenza, ed esercitò soventi sopra di essi una efficacia facilmente osservabile.

II.

Ma vi sono tendenze, atteggiamenti, forme indirette della speculazione estetica, che, se non possono aver luogo cospicuo in una storia di pure idee, hanno diritto alla massima attenzione, quando vengano considerati come sintomi e manifestazioni della sensibilitá di certe epoche o di certi popoli per i problemi dell'arte, sien tecnici sien teorici, e quindi di una attitudine e preparazione spirituale, sien pure implicite e condannate a restar tali, alla scienza estetica. Né le filosofie sbocciano, di solito, a un tratto, dal cervello d'un sol uomo, quando le necessarie lezioni dei fatti e vaste correnti d'idee non le abbiano preparate e fecondate, né è da negare il valore anche filosofico che hanno talora manifestazioni di carattere puramente pratico ed empirico.

I trattati d'arte, per esempio, se anche abbiano valore solamente precettistico e tecnico, presuppongono sempre un concetto informatore, una teoria estetica qualsivoglia. Occorre che anche il compilatore del piú umile ricettario chiarisca a se medesimo almeno i limiti della sua arte: risolva, insomma, un problema estetico. Lo risolva, s'intende, a modo

---

cristianesimo, si v. VACHEROT, *École d'Alexandrie*, II, pp. 67 e segg. e 435 e segg.; per Nemesio e per Sinesio, III, 19 e segg.; e per lo Pseudo Dionigi, VACHEROT, III, 23 e segg., e MENÉNDEZ Y PELAYO, *Ideas estéticas*, I, 140 e segg.

suo, e quindi, novantanove casi su cento, errando; ma gli errori fanno parte della storia della scienza, di pieno diritto, come le veritá. Non diversamente, il critico e lo storico delle arti, il poeta che trae ispirazione da un bel quadro, il viaggiatore curioso che ferma nella memoria il ricordo d'un bel monumento e si studia poi di descriverlo altrui, fanno tutti, piú o meno, alcunché non sempre filosofico, ma che sempre presuppone alcuni dati concetti filosofici, e qualche volta pone problemi scientifici, e piú di rado giunge a risolverli. La descrizione è bene una forma d'estetica. Pablo de Céspedes, uno dei piú grandi poeti di lingua spagnola, che alla fantasia mirabile aggiunse un intelletto sovrano, confessava di avere « *particular devoción* » per Pindaro, perché scorgeva nei suoi versi « *una muy bien dibuxada y florida pintura, grande y qual convendría á un Micael Angel* » ! (1). E niuno dubita che lo spirito poetico non possa convertire in fonte di commozione estetica ciò ch'è stato scientificamente contemplato ed inteso (2).

Allo scopo del presente studio, i documenti letterari di codeste tendenze speculative in opere di indirizzo prevalentemente pratico, hanno un'importanza speciale, appunto perché — meglio ancora che nelle pure teorie filosofiche — in essi è lecito scorgere i segni d'una tradizione che si perpetuò nei secoli, e, spesso, i fonti diretti o indiretti delle opere che con indirizzo non diverso anche l'Italia produsse dal Medio Evo al Rinascimento. S'ha da tenerne conto, data l'importanza che, fino ai tempi moderni, fu sempre attribuita alla tecnica, nella considerazione pratica o storica o teorica delle arti figurative. Lá dove si supponeva che la materialitá dell'esecuzione rappresentasse tanta parte nel miracoloso fiorire d'un'opera bella, era naturale che allo studio e all'insegnamento di codesta materialitá si attribuisse sin-

---

(1) *Fragmentos de obras que escribió sobre la Pintura* el Pintor Pablo De Céspedes. In Bermudez, *Diccionario*, V, 275 e segg.

(2) Cfr. M. Menéndez y Pelayo, *Tratadistas*, p. 452.

golare importanza. Quindi il valore delle descrizioni, anche non « poetiche », e della precettistica.

***

È risaputo che la critica artistica nasce quando nascon le arti. Il primo critico è l'artista medesimo, quando tenta — se anche non vi riesca — di contemplare l'opera sua con animo non appassionato, e ne ricerca i difetti per correggerli, le bellezze per inebriarsene. Tutto ciò esige giá un intimo lavoro di riflessione e di astrazione: è giá, dunque, critica. Son documenti della consapevolezza che si aveva di codesta veritá, tutte le tradizioni classiche, che ci raffigurano i grandi artisti dell'antichitá in veste o di contendenti fra loro per magistero d'arte, o di giudici spesso non imparziali delle opere proprie od altrui, o di ricercatori, all'infuori di sé, di quei canoni di bellezza che ognuno d'essi aveva invece — senza saperlo — nell'anima sua creatrice.

Cosí Plinio, tardo testimone di secolari leggende, ci narrerá dei primi certami pittorici istituiti a Corinto e a Delfo, e dell'antico carme col quale Timagora celebrò se medesimo vittorioso; e conserverá il ricordo delle disfide e delle gare che misero a fronte — contendenti giganteschi — Zeusi e Parrasio, Fidia e Policleto, Apelle e Protogene. Codeste gare, e gli aneddoti di Zeusi che si confessa vinto dal sottile inganno di Parrasio e si sdegna che gli uccelli volino a beccare l'uva da lui dipinta; e di Apelle, il quale espone le opere sue al pubblico, e nascosto ascolta quel che se ne dica « *vulgum diligentiorem iudicem quam se praeferens* » (1); dánno indizio dell'esistenza d'una critica semplicistica, che poneva il pregio sommo dell'opera d'arte nella somiglianza col modello, e implicitamente affermava il principio dell'«arte

---

(1) Plinio, *N. H.*, XXXIV, 8; XXXV, 58, 65-66, 82-83, 84-85; e cfr. anche 95.

imitazione della natura » (1). Leggende: sia pure. Ma nelle quali è senza dubbio un fondamento di veritá, e che sono in ogni modo pienamente verosimili.

Dacché, se non giureremmo certo, sulla fede di Plinio (2), che Apollodoro scrivesse versi o elogiativi o satirici affermando Zeusi aver tratto seco l'arte tolta a Demofilo Imereo e a Nesea Tasio, non negheremo perciò la possibilitá che la poesia servisse anche a quegli antichissimi per esprimere piú efficacemente le loro critiche, fosser pure personali ed ingiuste. Le stesse iscrizioni dedicative dei templi e delle statue contenevano spesso notizie e giudizi d'arte, cui lo sforzo della concettositá non toglieva, anzi aggiungeva pregio ed importanza (3).

Forme primordiali di critica, dalle quali non vanno disgiunti i ripetuti tentativi di formar canoni di bellezza, onde i Greci si compiacquero soventi: fosser quelli di Zeusi e di Policleto, composti dalle varie parti e proporzioni di bei corpi umani, fosse quello di Fidia, il quale, quando scolpiva un Giove o una Minerva, non guardava modelli cui imitare,

---

(1) A codesto ciclo d'aneddoti appartengono quelli concernenti la vacca di Mirone, la Venere e l'Amore di Prassitele. Della vacca di Mirone si ricordava ripetutamente Anacreonte: « Pastore, conduci a pascere le tue vacche piú lungi, giacché temo che tu con esse porti via quella di Mirone » . . . « No, Mirone non l'ha modellata; il tempo l'aveva cangiata in metallo, ed egli ha fatto credere che fosse sua opera » . . . « Se le sue mammelle non contengono latte, è difetto del rame; oh, Mirone, non è tua colpa » . . . (*Epigr.* V e VI, e *Antol.*, IV, VII). Delle due statue di Prassitele, Plinio e Luciano rammentavano le passioni amorose ch'esse avevan generate con la parvenza di vita che le animava. È un riflesso mitologico di tali aneddoti e giudizi la leggenda della statua di Galatea scolpita da Pigmalione e poi infusa di vita dalla dea della bellezza. (Cfr. ÉMÉRIC- DAVID, *Ricerche sull'arte statuaria considerata presso gli antichi e i moderni*, versione di U. MEDICI, Vol. II, Firenze, Barbèra, Bianchi e C., 1857, pp. 20,23).

(2) *N. H.*, XXXV, 62.

(3) Cfr. G. PASQUALI, *Die Schriftstellerische Form des Pausanias*. Estratto dallo *Hermes*, XLVIII, 1913.

« *sed ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximia quaedam, quam intuens in eaque defixus ad illius similitudinem artem et manum dirigebat* » (1).

Del resto non tardarono, se dobbiam credere allo storico nostro Plinio, le forme piú evolute e complesse. Che cosa mai insegnava quel Panfilo, maestro di Apelle, « primus in pictura *omnibus litteris eruditus*, praecipue arithmetica et geometria, sine quibus negabat artem perfici posse » (2), se non, assieme con la pratica, una teorica comunque si fosse dell'arte? A che gli sarebbe servita la sua erudizione d'ogni scienza, se nella sua scuola l'insegnamento della tecnica consueta non si fosse accompagnato con quello de' precetti e delle norme piú generali dell'arte? Non è noto se ponesse in iscritto i suoi insegnamenti: forse se ne troverebbe traccia nei trattati che attorno all'arte compose il glorioso alunno suo, se questi non fossero andati per sempre perduti.

I « *volumina* » d'Apelle! Che scoperta, se un bel giorno balzassero fuori di tra i papiri d'Egitto! E che pur sieno esistiti realmente lo darebbe a credere l'insistenza e la precisione con cui — Dio sa di su quali fonti — li ricorda Plinio (3). Se almeno possedessimo il trattato di Policleto sulle proporzioni del corpo umano, o quelli di Eufranore attorno la simmetria e i colori (4); o le opere di Senocrate attorno l'arte sua (5); o gli scritti che forse compose quel Metrodoro, « pictor idemque philosophus, in utraque scientia magnae auctoritatis », che gli Ateniesi inviarono a L. Paolo

---

(1) CICERONE, *Orator ad Brutum*, c. II. È certo, d'altronde, che, a misurar le proporzioni delle loro figure, gli artisti greci si servivano di mezzi meccanici.

(2) PLINIO, *N. H.*, XXXV, 76; e cfr. anche 123.

(3) *N. H.*, XXXV, 79 e 111. Anche Cicerone accenna agli insegnamenti d'Apelle, quando rammenta ch'egli « pictores quoque eos peccare dicebat, qui non sentirent quid esset satis ». *Orator ad M. Brutum*, XXII, 73.

(4) *N. H.*, XXXV, 129.

(5) *N. H.*, XXXIV, 83.

vincitor di Perseo, quando chiese loro un filosofo che gli educasse i figli, e un pittore che dipingesse il suo trionfo! E Paolo lo giudicò invero non men valente filosofo che pittore! (1).

Aimè, nulla di tutto ciò pervenne ai tempi nostri. Eppure dové esservi fervore di studi e di dispute attorno le arti figurative, e non mancò certo chi, oltre i filosofi puri, vi dedicasse con animo curioso le sue ricerche e le sue meditazioni. Quelle scuole fiorenti, quegli « studi » famosi ai quali s'accorreva d'ogni parte per apprendere e per ammirare, dovettero ben dar luogo a tradizioni, non foss'altro di tecnica, che furon certo fissate negli scritti. Senza dubbio, alcunché se ne rinviene pur oggi nelle poche opere de' latini che attorno a tal materia son pervenute sino a noi; ma quanto poco e quanto mal certo e mal fido, in confronto di quella che dové essere la produzione di vari secoli duranti i quali le arti e le scienze fiorirono a gara! (2).

Mal ci compensano di tanta perdita i pochi cenni che attorno a tal materia possiam desumere dagli scritti di Cicerone, di Orazio, di Quintiliano, e le due opere di Plinio e di Vitruvio.

A Cicerone noi siamo debitori, com'è noto, del primo canone di artisti greci che ci sia stato tramandato da scrit-

---

(1) *N. H.*, XXXV, 129, 135. Un altro pittore doveva, secoli dopo, dar lezioni di filosofia all'imperatore M. Aurelio. Su tutte codeste questioni c'è una grande letteratura. Mi limito a citare, uno fra tanti, il buon lavoro di A. KALTKMANN, *Die Quellen der Kunstgeschichte des Plinius*, Berlin, Weidmann, 1898.

(2) Della varietá e vastitá di codesta produzione dánno documento gli elenchi bibliografici premessi da Vitruvio al settimo libro del suo *De Architectura*, e da Plinio alla *Naturalis Historia*. Sono gli unici inventari di tal sorta che l'antichitá classica ci abbia trasmessi; e mi par utile riprodurli alla fine di questo capitolo, nelle parti che ci interessano, affinché il Lettore possa agevolmente averli sottocchio.

tori latini: magro elenco di undici nomi, racchiusi in non piú che nove righe del suo *Brutus* (1), e raccolti lí al solo scopo di dimostrare, ai fini della sua trattazione retorica, che « nihil est et inventum et perfectum ». E perciò, « quis... non intelligit Canachi signa rigidiora esse, quam ut imitentur veritatem? Calamidis dura illa quidem, sed tamen molliora quam Canachi: nondum Myronis satis ad veritatem adducta, iam tamen, quae non dubites pulchra dicere: pulchriora etiam Polycliti et iam plane perfecta, ut mihi quidem videri solent. Similis in pictura ratio est: in qua Zeuxin et Polygnotum et Timanthem et eorum qui non sunt usi plus quam quattuor coloribus, formas et lineamenta laudamus: at in Echione, Nicomacho, Protogene, Apelle iam perfecta sunt omnia » (2).

Era, su per giú, il medesimo motivo di utilitá retorica, che induceva lo stesso Cicerone a rammentare nell'*Orator ad M. Brutum* come i valenti artisti non fossero mai distolti dal tentare nuove opere, per l'esistenza di altre opere insigni, ritenute insuperabili (3). Piú interessante del cenno storico era la conseguenza teorica cui si giungeva: « nihil esse in ullo genere tam pulchrum, quo non pulchrius id sit, unde illud ut ex ore aliquo quasi imago exprimatur, quod neque oculis neque auribus neque ullo sensu percipi potest, *cogitatione tantum et mente complectimur* », e l'esempio (che ho giá rammentato) di Fidia, intento, quando scolpiva una statua di Giove o di Minerva, non ad un modello umano cui imitare, ma ad una immagine sublime di bellezza, che gli stava nella mente, e fiso nella quale guidava l'arte sua e dirigeva lo scalpello. « Vi è dunque nelle forme e nelle figure alcunché perfetto, alla cui immagine pensata vengon

---

(1) XVIII, 70. Cito dall'edizione dell'Orelli.

(2) Questo, ed alcuni altri passi di Plinio, dimostrano che vi sono state storie ellenistiche dell'arte, fondate sul concetto dell' evoluzione formale. Cfr. PASQUALI, *Pausanias*.

(3) II, 5.

riferite, nell'imitazione, le cose che non cadono sotto gli occhi » (1).

Questa è, insomma, la teoria del fatto, giá noto all'antichitá greca (ne sia eroe Zeusi o Fidia, o chi altri, poco importa), dell'artista, che può immaginare l'opera d'arte, senza direttamente imitarla dal vero. Ma del valore filosofico da dare a codesta teoria, e della consapevolezza, da parte di chi l'esprimeva, della reale essenza e funzione della fantasia, si disputa troppo, dagli studiosi d'estetica, perché noi possiamo fondarci sulle parole di Cicerone, per trarne conseguenze scientifiche (2). E, in ogni modo, è ben certo che anche qui Cicerone non fece se non divulgare in lingua latina un concetto che era giá da tempo ben diffuso fra i Greci (3).

Egli avrebbe potuto prendere una bella rivincita sulla povertá delle sue teorie estetiche, mostrando attitudini almeno alla pratica della critica, quando la sua professione d'avvocato gliene offerse un'occasione tanto preziosa, nel processo contro Verre. Pensate un po', all'effetto di un'accesa descrizione delle opere d'arte furate da quell'insigne ladro, alla commozione estetica, abilmente adoperata come strumento di persuasione giudiziaria. Quale avvocato dei giorni nostri si lascerebbe sfuggire il destro di arricchire in un simil caso le sue arringhe di codesto tono originale, e di aggravare sugli omeri dell'imputato, assieme con quello del furto, il delitto di lesa arte?

Non che Cicerone non abbia tentato qualcosa di simile; ma la confessione che pur egli fa, con la civetteria delle belle donne che si dichiaran brutte, di intendersi poco di

---

(1) II-III, 7-9.

(2) V. CROCE, *Estetica*, pag. 199.

(3) L'avevano giá chiaramente espresso Platone ed Aristotele: quest'ultimo avvertendo — a proposito della distinzione da lui posta fra materia e forma nelle opere d'arte, — che dal rapporto fra l'una e l'altra ha origine l'opera conforme all'idea ch'è nella mente dell'artista.

cose d'arte (1), è dimostrata purtroppo rispondente al vero, dal modo puerile col quale egli esercita codesta sua critica rudimentale. Sí che, in quelle pagine di meravigliosa eloquenza, dov'è tanta dovizia d'ingegno e di fantasia, di raziocinio e di commozione, in sostanza l'unica cosa che non soddisfi al gusto di un lettore attento, sono appunto i frettolosi giudizi ch'egli esprime attorno le opere d'arte ch'erano materia del reato. La povertá dell'espressione corrisponde, quand'egli giudica codeste opere, alla miseria e alla monotonia delle idee e dei giudizi; e contrasta singolarmente con la mirabile ricchezza verbale ond'egli fa spreco signorilmente ad ogni altro proposito. Gli oggetti rubati da Verre, sono tutti *pulcherrima*, o *pulcherrime facta:* i templi e i quadri, i gioielli e le statue; cosí le falere del re Ierone, come la testa tolta al tempio di Libera e il simulaco di Οὔριον sottratto al tempio di Giove in Siracusa; cosí le coppe corinzie riserbate alle imbandigioni sacre e un simulacro di Mercurio, opera d'ignoto, come il Cupido di Prassitele e l'Ercole di Mirone e le Canefore attribuite a Policleto! (2). Manca a codesta critica ogni criterio di misura e di gradazione, manca ogni nozione delle diverse bellezze che possono essere nelle opere della fantasia. Quando l'oratore tenta di variare l'espressione o di esemplificare i meriti delle opere che esalta, cade nelle ripetizioni o nelle tautologie; le dice « summa » o « summo » o « singulari » o « praeclaro » « arte » od « artificio » od « opere » « manu facta » o « perfecta » (3). L'« egregie factum » (4) è giá men comune; e ci colpiscono quasi come singolaritá, alcune espressioni, non meno imprecise, ma almeno piú ricche e men ovvie, come: « summa nobilitate », « eximia

---

(1) « Ibi est ex aere simulacrum ipsius Herculis, quo non facile dixerim quicquam me vidisse pulchrius (tametsi non tam multum in istis rebus intelligo, quam multa vidi) . . . ». *De Signis*, XLIII, 94.

(2) *De Signis*, XII, 29; LVII, 128; LIX, 131; XXXIX, 84; II-III, 4-5.

(3) *Ibid.* , II, 4; XIV, 32; XVIII, 38; XXXIII, 72; XLIV, 96; XLVI, 103; XLIX, 109; LVII, 127; ecc.

(4) *Ibid.*, III, 5.

venustate», «magnificentissimum», «diligentissime perfecta», «opus tam perfectum, tam elegans, tam elaboratum» (1).

Invano attendereste di piú dal principe dell'eloquenza romana; né le scarsissime indicazioni di fatto ch'egli dá, per soltanto designare via via le singole opere, hanno mai valore descrittivo, e quindi implicitamente critico (2).

Né piú che a Cicerone si può chiedere a un poeta, sia pur sorprendendolo in veste di legislatore dell'arte poetica. Ad Orazio le arti figurative non cadono in mente se non per necessitá d'esempio e di paragone. La sua teoria generica «dell'arte-meretrice e dell'arte-pedagogo» (3) non trova nella lettera ai Pisoni alcuna applicazione o riduzione razionale alle arti del disegno. L'interrogazione famosa con la quale hanno inizio i suoi versi:

> Humano capiti cervicem pictor equinam
> jungere si velit, et varias inducere plumas
> undique collatis membris, ut turpiter atrum
> desinat in piscem mulier formosa superne:
> spectatum admissi, risum teneatis, amici?

e il paragone che vi tien dietro, son la migliore dimostrazione della materialitá con la quale Orazio considerava il problema delle arti figurative, escludendo assolutamente la possibilitá della bellezza «irrazionale». Cosí l'«aequa po-

---

(1) *Ibid.*, II, 4; III, 5; XLIX, 108; LVI, 124; LVII, 126.

(2) Questi giudizi sono miei personali, e frutto diretto dell'esame delle opere ciceroniane; sulle quali però, nei loro rapporti con le arti figurative, chi desiderasse trattazioni piú ampie, può vedere i seguenti studi: KÖNIG, *De Cicerone in «Verrinis» artis operum aestimatore et iudice*, Progr., Jever, 1863; W. GOEHLING, *De Cicerone artis aestimatore*, Diss. Halle, 1877; K. HACHTMANN, *Die Verwertung der 4. Rede Ciceros gegen C. Verres («De Signis»), für Unterweisungen in der antiken Kunst*, Progr. Bernburg, 1895 (Gotha, 1904); O. ROSSBACH, *Das Sacrarium des Heius in Messana* (*Rhein. Mus.*, LVII, 1899, pp. 277 e segg.); C. WUNDERER, *Kunststudien zu Cic. Verr. IV*; in *Archiv für das Gymnasialschulw.*, XLIII (1907).

(3) Cfr. CROCE, *Estetica*, pp. 188 e seg.

testas quidlibet audendi » concessa ai pittori e ai poeti, si riduce, fra le tante limitazioni ond'è arginata, al diritto di descrivere e riprodurre sol ciò che cade sotto il dominio dei sensi materiali, ed a quel modo che vi cade volgarmente. E, in fine, l'unitá ch'è imposta come legge agli artisti, non è se non l'unitá, ossia la coerenza logica, che ha poco o nulla da vedere con l'unica legge cui debba inchinarsi l'artista: la coerenza estetica.

Michelangelo Buonarroti, dichiarando i versi oraziani, ne trasformava lo spirito, rinnovandolo e idealizzandolo, e affermava che, « se talora un grande pittore fa opera che sembri falsa e menzognera, pure quella falsitá è conforme al vero; e se piú veritá ci fosse nell'opera sua, l'opera sarebbe menzognera ». Anche, soggiungeva: se il pittore « per meglio decorare, tenendo conto del luogo e del tempo, scambia... alcuni membri umani o alcune parti d'altre creature con membri o parti diverse; se, per esempio, cambia un grifone o un cervo dal mezzo in basso in un delfino, o dal mezzo in alto in qualsiasi altra figura gli piaccia, tagliando le zampe anteriori dove sembra stian meglio le ali, e ponendo queste al posto di quelle: tutti i membri ch'egli sostituisce ai consueti, siano di leone, di cavallo, di uccello, saranno perfetti nel loro genere. E tutto ciò, se anche sembri falso e sia mostruoso, non si può non riconoscere sia bene inventato. E quando nella pittura si introduce qualche mostro siffatto, per la varietá dei sentimenti che suscita e per la soddisfazione e il diletto che procura agli occhi degli uomini, i quali talora desiderano di veder ciò che mai non hanno visto e che non sembra loro possa esistere, la decorazione riesce piú efficace che non giovandosi delle figure solite, sebbene ammirabili, degli uomini e delle bestie » (1).

Orazio osserva ancora:

> Aemilium circa ludum faber imus et ungues
> exprimet, et molles imitabitur aere capillos,
> infelix opera summa, quia ponere totum
> nesciet . . . .

---

(1) De Hollanda, *Opere*, pp. 65 e seg.

non accorgendosi di scambiare per abilitá tecniche quelle ch'eran vere e proprie virtú d'artista. Michelangelo sentirá piú profondamente, e avvertirá: « occorre ammaestrare quegli ignoranti i quali han detto che alcuni pittori dipingevan bene i volti, ma non parimenti il resto. Altri han detto che in Fiandra si dipingono abiti ed alberi alla perfezione; altri che in Italia si eseguiscono meglio i nudi e si è piú pratici della simmetria e delle proporzioni; e via dicendo. Ma l'opinione mia è che chi sa disegnare bene anche soltanto un piede o una mano o un collo, saprá dipingere tutte le cose create; mentre ci sará qualche pittore che dipingerá tutte le cose che sono al mondo tanto inabilmente e tanto goffamente, che meglio sarebbe che egli non dipingesse affatto » (1).

Quintiliano è, senza dubbio, altra tempra di trattatista, da Orazio. Non sono soltanto effetti della libertá concessa dalla prosa, la vastitá di disegno e la ricchezza di esposizione che fanno della sua *Institutio* un'opera cosí interessante. Alla quale non toglie merito il fatto che fosse preparata via via

---

(1) De Hollanda, *Opere*, p. 74. Basti ricordare qui in nota il paragone oraziano della poesia con la pittura (*Ut pictura poesis*), la cui importanza nel rispetto dell'estetica fu giustamente negata dal Menéndez y Pelayo (*Ideas estéticas*, I, 187 e seg.). Né di piú che di un rapido ricordo è meritevole, per le idee fuggevolmente espresse sulle arti figurative nelle sue *Epistolae* — specialmente nella LVIII e nella LXVIII, — Lucio Anneo Seneca il filosofo. Basti avvertire che secondo lui « ogni arte è imitazione della natura », e che le cinque cause (« *turba causarum* ») assegnate da Aristotele e da Platone all'opera d'arte (p. es., nella statua: « *Id ex quo, aes est. Id a quo, artifex est. Id quo, forma est quae aptatur illi. Id ad quod exemplar est quod imitatur is qui facit. Id propter quod, facientis propositum est* ») gli sembrano o troppe o troppo poche. Noi ricerchiamo — aggiunge — « *primam et generalem causam . . ., haec simplex esse debet, nam et materia simplex est* ». La causa vera è la ragione agente, cioè Dio: e tutte quelle su menzionate non sono cause diverse e indipendenti, ma confluiscono assieme e dipendono da una sola: da quella che realmente fa, cioè da Dio. « *Exemplar quoque non est causa, sed instrumentum causae necessarium. Si*

da quel fiorire della critica letteraria durante il primo secolo dell'Impero, che culminò con Dionigi d'Alicarnasso, con Cecilio e col pseudo Longino.

Se non che, alla larghezza del disegno non corrisponde la novitá delle idee. Difficilmente Quintiliano spinge lo sguardo oltre i limiti ristretti della retorica. Il « *color* » è spesso menzionato nel suo libro, ma « *sensu rhetorico* »; le arti vi sono considerate ben di rado nella loro entitá. Alla formazione del buon oratore gli sembra necessaria un'educazione artistica e matematica (1), ma giunge poi a scorgere rapporti fra l'oratoria e la pittura e la scultura, che non esistono nella realtá. Sente, forse, che le arti hanno alcunché comune, se anche non giunga a rendersi conto della loro identitá d'origine e di essenza; ma confonde le attivitá pratiche con le estetiche. Quindi gli udrete affermare che nell'oratoria, come nella pittura e nella scultura, è necessaria la varietá di vesti, di espressioni, di atteggiamenti. Miglior prova fará nella critica. Cercherá la grazia nel moto, rintrac-

---

necessarium est exemplar artifici, quomodo scalprum, quomodo lima, sine hiis procedere ars non potest, non partes tamen haec artis aut causae sunt. Propositum, equidem, artificis, propter quod ad faciendum aliquid accedit, causa est: ut sit causa, non est efficiens causa, sed superveniens ». (*Ep.* LXVIII). Altrove chiarisce il valore dell'« idea », « *eorum quae natura fiunt exemplar aeternum* ». Il pittore che voglia, ad esempio, ritrarre Virgilio, ha prima da osservare il suo aspetto. « *Idea erat Virgilii facies, futuri operis exemplar: ex hac quod artifex trahit et operi suo imponit « eidos » est. Quid intersit quaeris? Alterum exemplar est, alterum forma ab exemplari sumpta, et operi imposita: alteram artifex imitatur, alteram facit. Habet aliquam faciem exemplar ipsum, quod intuens opifex statuam figuravit. Haec « idea » est. Etiamnum aliam desideras distinctionem? « Eidos » in opere est. « Idea » extra opus, nec tantum extra opus est, sed ante opus* ». (*Ep.* LVIII). Era, come fu ben osservato dal Menéndez y Pelayo, un tentativo di conciliazione platonico-aristotelica fra l'« *eidos* » e la « *idea* » (*Ideas estéticas*, I, 314); mentre, in sostanza, Seneca restava, pei preconcetti etici a carico delle arti, fido seguace di Platone.

(1) *Institutionis oratoriae*, I, x, 1-49, ecc. Mi valgo, per le citazioni, del testo curato da F. MEISTER, Lipsiae - Pragae, 1886-87.

cerá nell'atteggiamento, cosí vivo e impetuoso, la bellezza del discobulo di Mirone, e chiamerá privo d'intelligenza artistica colui il quale non intenda che il pregio sommo di quell'opera è appunto il suo discostarsi da ciò ch'è normale e consueto: « ipsa illa novitas ac difficultas ». Né gli sfuggirá il valore estetico della suggestione, e vi narrerá l'aneddoto di Timante, il quale, dovendo dipingere il sagrifizio d'Ifigenia, « consumptis adfectibus non reperiens, quo digne modo patris vultum posset exprimere, velavit eius caput et *suo cuique animo dedit aestimandum* » (1). Il che è ben lontano e diverso dal precetto oraziano, cui a prima vista può forse sembrare annodarsi:

. . . . non tamen intus
digna geri promes in scenam: multaque tolles
ex oculis, quae mox narret facundia praesens:

e si può piuttosto accostare al concetto teofrasteo, che occorre lasciar alcune cose all'uditore, perché possa da sé comprenderle e riflettervi sopra: « perché, inteso ch'egli ará il lasciato da te, non è solamente uditore, *ma diventa ancora tuo testimone...* » (2).

Nel resto, ripete gli antichi. Quando ci parla dell'arte « quam ποιητικήν appellamus qualis est pictura » (3), riprende l'antica teoria aristotelica, senza scorgerne il punto debole; quando osserva che il pittore ci illude con la sua arte, essendo consapevole dell'inganno (4), fa un'osservazione ovvia, che può tutto al piú condurre alle errate negazioni platoniche dell'arte; e quando discorre delle « visiones », che i Greci chiamano « φαντασίας » (5), non fa se non riprendere

---

(1) *Inst. Or.*, II, XIII, 9-14. Cfr. PLINIO, *N. H.*, XXXV, X, 73.

(2) *Della locuzione*, trattato di DEMETRIO FALEREO, tradotto dal greco in toscano da MARCELLO ADRIANI il giovane, Bologna, 1821, p. 108. Il testo greco, in *Rhetores graeci*, ex rec. L. SPENGEL, vol. VI, p. 310, Lipsia, Teubner, 1856.

(3) *Inst., Or.*, II, XVIII, 1-3.

(4) *Inst. Or.*, II, XVII, 21.

(5) « Quas φαντασίας Graeci vocant (nos sane visiones appel-

la teoria greca che Cicerone aveva molto tempo prima riesposta in lingua latina, qual che ne fosse il valore scientifico (1).

Codesta definizione delle « *visiones* » gli stava a cuore, e la ripeté, abbreviandola, in quello ch'è il passo piú famoso dell'opera sua, nel quale si discorra delle arti figurative. Voglio accennare al suo ben noto canone degli artisti greci, che pur — come accade sempre quando dalla teoria egli passa alla pratica della critica — dimostra in lui maggior ricchezza d'informazione e finezza di gusto che non ne possedesse o mostrasse Cicerone.

L'occasione che i due scrittori colsero per codesta digressione « artistica » fu all'incirca la stessa: un paragone tra lo svolgersi e il succedersi delle varie « maniere », dalle meno alle piú nobili, dalle prime ed imperfette, alle ultime e sublimi, nelle arti figurative e nell'oratoria. Ha osservato giá Max Bonnet che Quintiliano, in codesta rassegna d'artisti, non ha saputo trarre il debito partito dal raffronto fra l'evoluzione delle arti figurative e quella dell'eloquenza, « e si è limitato a trascrivere macchinalmente delle osservazioni, che erano al loro posto nella storia dell'arte donde egli attingeva, ma non hanno rapporto con la sua tesi » (2). Achille Beltrami, nella sua edizione, migliore fra quante ne esistano,

---

lemus), per quas imagines rerum absentium ita repraesentantur animo, ut eas cernere oculis ac praesentes habere videamur, has quisquis bene conceperit, is erit adfectibus potentissimus ». *Inst. Or.*, VI, 2, 29-30.

(1) V. qui dietro, le pp. 75 e seg.

(2) MAX BONNET, *Encore quelques passages de Quintilian*; in *Revue de Philologie, de Litterature et d' Histoire anciennes,* XVII (1893), pp. 116-119. Mi sembra che il Bonnet si sia mostrato fin troppo severo verso Quintiliano, forse trascinato all'eccesso dall'amor della tesi, e dal contraddire ch'ei faceva a un'osservazione di O. Jahn. Su Quintiliano e, in genere, su le opinioni degli antichi scrittori di retorica circa le arti figurative, è da vedere lo studio di E. BERTRAND, *De pictura et sculptura apud veteres rhetores,* Parigi, 1881.

del dodicesimo libro dell'*Institutio oratoria*, obietta: « Il rapporto c'è; manca la fusione » (1).

La difesa, pur d'un avvocato cosí valente, non giova a Quintiliano. Giá, il rapporto è puramente esteriore ed artificiale; non penetra nell'essenza delle due evoluzioni poste a raffronto. L'oratoria è un'abilitá la cui importanza sta nel suo scopo effettivamente pratico, e non nei mezzi artistici dei quali si può giovare per conseguirlo; la pittura e la scultura sono arti. Ma, in ogni modo, pur dato un rapporto cosí mal posto — sebben l'errore fosse di tutta un'epoca e non d'un uomo soltanto, — il meno che potesse far Quintiliano, era dimostrare, come egli la vedeva coi suoi occhi mentali, la correlazione fra le due evoluzioni. Codesta correlazione non è dimostrata. Dunque, il rapporto non c'è, e manca la fusione. Resta solo un interessante elenco di artisti, e una notevole serie di giudizi attorno all'arte loro, che però hanno ben poco da vedere con l'opera retorica di Quintiliano.

Ma intanto, gli undici nomi ricordati da Cicerone sono raddoppiati nel canone quintilianeo, e i motivi e i pregi ond'ebbero carattere personale le opere di codesti artisti, vengono additati e nettamente chiariti con giudizi che sono assai superiori ai poveri e vieti aggettivi ciceroniani. Cosí accade per l'arte di Zeusi e di Parrasio, « quorum prior luminum umbrarumque invenisse rationem, secundus examinasse subtilius lineas traditur. Nam Zeuxis plus membris corporis dedit, id amplius atque augustius ratus atque, ut existimant, Homerum secutus, cui validissima quaeque forma etiam in feminis placet. Ille vero ita circumscripsit omnia, ut eum legum latorem vocent, quia deorum atque heroum effigies, quales ab eo sunt traditae, ceteri, tamquam ita necesse sit, sequuntur »; cosí accade per Protogene, Panfilo,

(1) M. Fabi Quintiliani, *Institutionis oratoriae liber duodecimus*, con introduzione e commento di Achille Beltrami, Roma-Milano, Albrighi, Segati e C., 1910, p. 99, nota.

Melanzio, Antifilo, Teone di Samo, Eufranore, l'arte di ciascun dei quali è brevemente ma chiaramente, sostanziosamente — per cosí dire, — presa in esame e giudicata. « Nam cura Protogenes, ratione Pamphilus ac Melanthius, facilitate Antiphilus, concipiendis visionibus quas φαντασίας vocant Theon Samius, ingenio et gratia, quam in se ipse maxime iactat, Apelles est praestantissimus. Euphranorem admirandum facit quod et ceteris optimis studiis inter praecipuos et pingendi fingendique idem mirus artifex fuit »(1). E cosí accade per gli architetti. Poche parole per ciascuno, ma sicure e piene di significato. E a chi obiettasse che non era un merito riprodurre, in sostanza, giudizi appresi da altri e ormai tradizionali, si potrebbe rispondere che codesti giudizi all'incirca eran giá noti e diffusi all'epoca di Cicerone, il quale non seppe trarne profitto. È anche qualche merito nel saper trascegliere e rifar propria la sapienza altrui (2).

Ma le due opere capitali, pel nostro proposito, che l'antichitá abbia, per mezzo dei latini, tramandate all'evo medio e al moderno, sono la *Naturalis historia* di Plinio e il *De architectura* di Vitruvio. Assai diverse l'una dall'altra, e per la loro struttura e per gli scopi cui miravano, esercitarono tale efficacia sugli scrittori e sugli artisti dei secoli seguenti, da esser difficile il trovar loro per codesto rispetto un termine di paragone. Plinio raccolse notizie di valore storico

---

(1) *Inst. Or.*, XII, x, 3-6.

(2) Son pur notevoli — e li rammento qui in nota sol perché non hanno diretto rapporto con l'argomento di questo studio — i giudizi assolutamente pitagorici anzi aristossenici espressi da Quintiliano, nel suo primo libro, sulla musica e i misteriosi legami che l'avvincono alla divinitá e alla cosmologia; e il concetto della storia, frutto della fantasia e opera quasi poetica, narrativa e non dimostrativa, chiaramente affermato nel libro decimo della *Institutio*.

ed artistico, Vitruvio assembrò massime e precetti a scopo pratico: l'uno influí sulla cultura, contribuí ad allargare le conoscenze storiche pur con le leggende cui fece sí largo posto, ridestò e alimentò in secoli piú tardi la curiositá di sapere, il gusto delle ricerche; ebbe merito non poco nel risorgere degli studi archeologici, ebbe merito grandissimo nella stima e nell'ammirazione onde fiorirono le arti durante il Rinascimento; l'altro fermò in precetti opportunamente raccolti la scienza architettonica dell'antichitá, e lasciò un codice che — comunque si voglia apprezzare l'efficacia da esso esercitata — diè per alcuni secoli norme e leggi non trasgredibili agli artisti d'Europa, e creò e di sé alimentò tutta l'architettura del Rinascimento.

Vediamo in qual modo e con quali mezzi i due scrittori conseguirono risultati cosí notevoli.

Come tutti sanno, delle arti figurative Plinio discorre in cinque libri della sua *Storia naturale*, dal trentesimoterzo al trentesimosettimo. Se non che, la sua esposizione è subordinata ad un altro scopo: quello di trattare delle varie materie che si prestano alle figurazioni plastiche e pittoriche; d'onde un capovolgimento e un disordinamento della materia artistica, in servigio dei suoi mezzi tangibili d'espressione. Si discorre delle pitture, a proposito dei colori, e non dei colori a proposito delle pitture. Quindi, per esempio, dell'arte statuaria si tratta in tre, in quattro luoghi diversi, a seconda che gli artisti cesellarono, plasmarono, scolpirono le opere loro, nei metalli preziosi, nella creta, nei marmi. Codesta distribuzione del contenuto toglie, naturalmente, ogni possibilitá d'un razionale ordinamento della materia artistica. Opere ed artisti sono, in genere, passati in rassegna, in ordine approssimativamente cronologico, ma ogni opera ed ogni artista solo in quanto s' inquadrino, per esempio, nell'esposizione degli usi vari cui posson prestarsi l'oro, l'argento, il bronzo, i colori, i marmi, le gemme, e via dicendo; di Fidia scultore si discorre in due luoghi diversi e ben lontani, in quanto operò nel bronzo o nel marmo; si giunge,

insomma, a una specie di ordinamento della materia per generi; dove la distinzione dei generi è data dalla meno scientifica distinzione dei greggi materiali necessari all'estrinsecazione artistica.

Non è il caso di far di questo una colpa a Plinio, che obbediva cosí operando al concetto informatore di tutta l'opera sua. Dobbiamo anzi essergli grati di averci, comunque, conservato una serie di notizie preziose, che sarebbero altrimenti senza dubbio perdute per noi. Plinio non è uno scrittore volgare; se anche le norme e le limitazioni impostegli dal suo pianò lo inducono a subordinare la trattazione artistica a quella scientifica e tecnica, quando può lascia libero il passo al suo gusto e alla sua intelligenza estetica, e sceglie ed espone e giudica gli esempi con finezza e con accorgimento. Giá, è egli stesso un artista; quando può liberare la sua prosa dalla schiavitú dei cataloghi e delle enumerazioni; quando può concedersi il lusso d'un piú ampio respiro; scrive con una foga che afferra e piace. Tutto l'ardore contenuto d'un'anima ricca di sentimenti e di un intelletto colto e sano, s'espande allora con un impeto che non è tanto retorico da escludere l'arte e la poesia. Quando — per rammentare un solo esempio fra mille — descrive gli uomini intenti a frugare e tormentare le viscere della gran madre terra, per trarne l'oro e le gemme necessarie ai piaceri, il ferro necessario alle liti fraterne; quando rappresenta il tremore di quelle sacre fibre straziate; Plinio non è piú il paziente raccoglitore di notizie; non è piú l'enciclopedista sapiente: è il poeta, che intuisce liricamente i fatti, e li esprime con forma artisticamente commossa: « Metalla nunc ipsaeque opes et rerum pretia dicentur, tellurem intus exquirente cura multiplici modo, quippe alibi divitiis foditur quaerente vita aurum, argentum, electrum, aes, alibi deliciis gemmas et parietum lignorumque pigmenta, alibi temeritati ferrum, auro etiam gratius inter bella caedesque. Persequimur omnes eius fibras vivimusque super excavatam, mirantes dehiscere aliquando aut intremescere illam, ceu

vero non hoc indignatione sacrae parentis exprimi possit »(1).

Questa vigile intelligenza, questa sensibilitá estetica si ritrova dunque lá dove Plinio, passando in rassegna gli artisti e le loro opere insigni, si sofferma non di rado a giudicare gli uni e le altre. Non ostanti le limitazioni impostegli dalla materia, è chiaro che lí egli ha per unica guida dell'esposizione il diverso valore artistico degli uomini e delle opere: sui grandi s'intrattiene a lungo, dei minori discorre brevemente, o dá soltanto i nomi. E si sente ch'egli ha cercato di render conto a se stesso, non solo della quantitá — mi sia lecito esprimermi cosí — del pregio riconosciuto in quegli antichi dalla tradizione, ma anche delle qualitá singole che via via individualizzarono gli artisti e le creazioni loro, e li tramandarono, inconfondibili gli uni con gli altri, ai secoli venturi. Vi avverte che Zeusi pare aver dipinto nella sua Penelope, non le fattezze, ma le oneste costumanze; che Parrasio primo diede alla pittura la simmetria, l'arguta espressione del volto, l'eleganza della capigliatura, la venustá dell'aspetto; che Aristide Tebano primo fra tutti dipinse « l'animo » e le passioni degli uomini, che i Greci chiamano ἤθη, ossia « perturbationes »(2). Non trascura di notare, accanto alle qualitá, i difetti dei singoli artisti: Eufranore bene espresse la degnitá degli eroi, « sed fuit in universitate corporum exilior et capitibus articulisque grandior »; Antidoto fu « diligentior quam numerosior, et in coloribus severus »; a Nicia si suol paragonare e preferire Atenione, « austerior colore et in austeritate iucundior »(3). Dite se vi paia che si possa esprimere l'intima bellezza d'un'opera d'arte con maggior finezza e concisione di quel che Plinio

---

(1) *N. H.*, XXXIII, I, 1. Non toglie merito al pregio artistico di codesta prosa, il fatto che vi si senta un po' lo stile allora di moda, talor prezioso e ricercato; né che alcunché di simile sui metalli sia dato rinvenire in Posidonio presso Diodoro.

(2) *N. H.*, XXXV, IX, 63; X, 67, 98.

(3) *N. H.*, XXXV, XI, 129, 130, 134.

abbia fatto in questi sei righi: « Durat et Cyzici delubrum, in quo millum aureum commissuris omnibus politi lapidis subiecit artifex, eboreum Iovem dicaturus intus coronante eum marmoreo Apolline. *Translucent ergo iuncturae tenuissimis capillamentis lenique adflatu simulacra refovent,* et praeter ingenium artificis ipsa materia ingenii quamvis occulta in pretio operis intelligitur »! (1).

Plinio non ha l'ambizione di passare per un teorico dell'arte: non costruisce sistemi, non detta precetti. Tuttavia, qua e lá è dato intravedere alcunché della sua, per povera che sia, filosofia estetica, dalla simpatia con la quale si sofferma sopra alcuni artisti e ne espone le teorie. Non doveva ripugnargli certo il concetto dell'arte-pedagogo, se raccontava con un certo compiacimento come Panfilo negasse la possibilitá di compiere opera d'arte agli ignoranti, e facesse introdurre, prima a Sicione, poi in tutta la Grecia, l'insegnamento dell'arte, come di scienza fra le liberali eminente (2). È dubbio se egli, nel riferire l'aneddoto di Protogene, che in pittura voleva « verum esse, non verisimile » (3), abbia riflettuto alla differenza fra i due termini e alle questioni teoriche che vi si connettevano; ma è certo che intese bene il valore della suggestione nell'arte, e lo fermò ancor meglio che non avesse fatto Quintiliano, cambiando l'osservazione in precetto, e ponendo — cosa rara se forse non unica da parte sua — una vera e propria legge d'arte: Parrasio Efesio « confessione artificum in liniis extremis palmam adeptus. Haec est picturae summa suptilitas. Corpora enim pingere

(1) *N. H.*, XXXVI, XV, 98. Certo, se si conoscessero compiutamente i fonti — che pur si suppongono e si ricostruiscono — di questi giudizi pliniani, si potrebbe essere indotti ad attribuir loro un pregio « personale » inferiore. Ma si tratta pur sempre di materia controversa, e ancor degna di studio. Cfr. G. PASQUALI, *Pausanias*, pp. 162 e seg., n. 1. E, ad ogni modo, anche il saper scegliere tra fonti diversi, è indizio di gusto e di criterio.

(2) *N. H.*, XXXV, X, 76-77.

(3) *N. H.*, XXXV, X, 103.

et media rerum est quidem magni operis, sed in quo multi gloriam tulerint; extrema corporum facere et desinentis picturae modum includere rarum in successu artis invenitur. *Ambire enim se ipsa debet extremitas et sic desinere, ut promittat alia et post se ostendatque etiam quae occultat* » (1).

Poche e povere norme, che non bastano certo a dare all'opera di Plinio un valore filosofico adeguato al suo pregio storico. Ma ad un altro scrittore toccava tener alto il nome dei Romani nel campo dell'estetica, e salvarli dalla taccia di non aver mai affidato ad opera degna di restare alcunché di notevole in codesta materia; vo' dire a Vitruvio. Del quale io discorro dopo Plinio, non perché sia riuscito a formarmi circa l'epoca nella quale visse e scrisse il suo trattato una convinzione sicura; ma perché essendo l'opera sua la piú notevole per estensione e complessitá che ci sia pervenuta dall'antichitá greca e romana, mi parve opportuno dirne qualche cosa piú a lungo, e porla fuori d'un ordine di successione, nel quale né s'inquadrava per il suo contenuto, né aveva luogo certo per la data di sua composizione. Tuttavia, poste da parte le geniali esagerazioni dei due Schultz e dei lor seguaci, che videro nel *De architectura* una contraffazione del secolo decimo o del secolo quarto dopo Cristo; fra le due teorie che si contrastano il campo in proposito, sostenendo volta a volta che i libri vitruviani risalgano all'ultimo cinquantennio avanti Cristo, o al primo secolo dell'èra cristiana, io mi confesso piú persuaso della seconda che della prima. Nemmeno le diligenti ricerche e le argomentazioni minute con le quali un dotto tedesco, Gualdemaro Dietrich, si è recentemente studiato di risolvere in modo definitivo la controversia annosa, dimostrando che realmente il *De Architectura* fu composto prima dell'anno 31 avanti Cristo, mi paiono tanto convincenti da togliere ogni valore alle argomentazioni della parte avversa (2).

---

(1) *N. H.*, XXXV, x, 67-68.

(2) *Quaestionum Vitruvianarum specimen* scripsit GUALDEMARUS DIETRICH, Misniae, Klinkicht et filius, MCMVI. (Dissertatio inaugura-

Comunque sia, il libro c'è, compiuto; ne abbiamo una edizione critica assai buona (1); ne resta persino un compendio, che fu variamente giudicato opera di Paolo Diacono, di Isidoro, di Eutropio, ma che risultò poi, in modo irrefutabile, fatica di M. Cezio Faventino, scrittore del secondo o del terzo secolo dopo Cristo (2). Leggiamolo quale è: l'epoca in cui fu composto ci è nota con una tale approssimazione, da importar poco ai nostri fini il precisarla maggiormente.

Di Vitruvio non si sa se non quello che a lui medesimo piacque noi sapessimo: è un buon uomo, un po' loquace, cui non rincresce discorrere di se stesso, e richiamare in tal modo sulla sua persona la benevolenza dell'imperiale personaggio cui il suo libro è dedicato. Fosse o non fosse un reduce dalle fatiche della milizia (3), è pur certo che, quando s'accinse a comporre il *De Architectura*, era giá uomo di etá provetta: « mihi autem, imperator, staturam non tribuit na-

---

lis). Vi si troverá anche una rapida notizia della controversia, e una bibliografia copiosa, per quanto, qua e lá, un po' sommaria. Non ho potuto vedere la dissertazione di L. SONTHEIMERS, *Vitruv und seine Zeit*, Tübingen, 1908.

(1) VITRUVII *De Architectura libri decem* ad antiquissimos codices nunc primum ediderunt VALENTINUS ROSE ET HERMAN MÜLLER-STRÜBING, Lipsiae, in Aedibus B. G. Teubneri, MDCCCLXVII. È l'edizione della quale mi giovo per questo studio. Voglio avvertire che, mentre il mio libro era in bozze, comparve una nuova edizione di Vitruvio, su testo diplomaticamente accertato, per cura di F. KROHN, Leipzig, Teubner, 1912.

(2) Fu pubblicato prima dal Rose e dal Müller, in appendice alla loro edizione vitruviana, anonimo e col titolo: *De diversis fabricis architectonicae;* poi, in testo piú attendibile, da FEDERICO KROHN, nelle sue *Quaestiones Vitruvianae* (Particula I. *De M. Ceti Faventini Epitoma*. Berolini, Mayer et Müller, 1896. — Dissertatio inauguralis). Il Krohn lo intitolò: *M. Ceti Faventini artis architectonicae privatis usibus adbreviatus liber*. Si veda nel suo studio la bibliografia dell'argomento. E questo cenno mi dispensi dal tornare piú oltre su Faventino e sulla sua epitome vitruviana.

(3) V. DIETRICH, *Op. cit.*, p. 16.

tura, faciem deformavit aetas, valetudo detraxit vires. Itaque quoniam ab his praesidiis sum desertus, per auxilia scientiae scriptaque ut spero perveniam ad commendationem »(1). Si confessava candidamente, senza avvedersi che, insomma, cosí veniva a sminuire un po' i suoi meriti. Vecchiotto, poco robusto, malaticcio! che altro poteva fare, se non mettersi ai libri? Tanto piú questo gli era agevole, in quanto i suoi genitori, « Atheniensium legem probantes », si eran dati cura di farlo istruire nell'arte, « et ea quae non potest esse probata sine litteratura encyclioque doctrinarum omnium disciplina ». A lui, impadronitosi cosí d'ogni scienza e innamorato degli studi filologici e « filotecnici », era apparso chiaro, questo essere il miglior frutto del sapere: non sentir necessitá di maggior possesso; questa essere la piú gran dovizia: niente desiderare. Altri avean conseguito la notorietá e le ricchezze a forza d'audacia; egli mai aveva inteso a trarre profitti materiali dagli studi, preferendo la modestia congiunta a un nome onorato, piuttosto che la ricchezza con infamia. Perciò, poca fama s'era fin allora procacciata; ma confidava nell'opera sua, per l'avvenire, e lo affermava con un certo non antipatico orgoglio: « his voluminibus editis, ut spero, etiam posteris ero notus »(2).

---

(1) *De Arch.*, II, *Praef.*, 4.

(2) *De Arch.*, VI, *Praef.*, 4-6. È interessante, quivi, anche l'ingenua fierezza con la quale spiegava la sua scarsa rinomanza: « Neque est mirandum quid ita pluribus sim ignotus. Ceteri architecti rogant et ambiunt ut architectentur, mihi autem a praeceptoribus est traditum rogatum non rogantem oportere suscipere curam, quod ingenuus color movetur pudore petendo rem suspiciosam. Nam beneficium dantes non accipientes ambiuntur. Quid enim putemus suspicari qui rogetur de patrimonio sumptus faciendos committere gratiae petentis, nisi praedae compendiique eius causa iudicet faciundum? Itaque maiores primum a genere probatis operam tradebant architectis, deinde quaerebant si honeste essent educati, ingenuo pudori non audaciae protervitatis committendum indicantes. Ipsi autem artifices non erudiebant nisi suos liberos aut cognatos et eos viros bonos instituebant, quibus tantarum rerum fidei pecuniae sine dubitatione permit-

Né s'ingannava. L'opera sua era destinata a procacciargli fama forse piú duratura ch'egli stesso non osasse sperare; certo, superiore alla sostanziale praticitá dello scopo ch'egli s'era prefisso accingendovisi. Giravano, spersi per il mondo, i precetti e le disordinate raccolte di nozioni e di norme attorno l'architettura, da molti lasciate « uti particulas errabundas »; cosa degna ed utile era sembrata a Vitruvio « tantae disciplinae corpus ad perfectam ordinationem perducere et praescriptas in singulis voluminibus singulorum generum qualitates explicare »(1). Scopo, dunque, essenzialmente pratico; tale lo afferma lo scrittore stesso, in altro luogo dell'opera sua, dove si scaglia contro gl'imperiti che vogliono esercitare la professione dell'architetto senza conoscerla, consiglia alle persone sagge di costruir da sé le proprie case piuttosto che affidarsi a cotali ignoranti, e, in sostanza, conclude con l'offrir loro il suo libro come un breviario che le aiuterá ad emanciparsi da una odiosa soggezione ai falsi architetti (2).

In veritá, però, il suo libro è riuscito assai piú difficile

---

terentur ». Codesta preoccupazione morale è insistente nell'opera sua. Si ricordi quel ch'egli dice all'inizio del decimo libro, a proposito degli architetti ignoranti o poco onesti, e del costo delle opere architettoniche. E tali e quali gli accenni di questa sorta furono trasfusi in tutte le opere volgari, italiane e spagnole, che derivarono piú tardi dal *De Architectura* vitruviano.

(1) *De Arch.*, IV, *Praef.*, 1.

(2) *De Arch.*, VI, *Praef.*, 6-7: « Cum autem animadverto ab indoctis et inperitis tantae disciplinae magnitudinem iactari, et ab is qui non modo architecturae sed omnino ne fabricae quidem notitiam habent, non possum non laudare patres familiarum eos qui litteraturae fiducia confirmati per se aedificantes ita iudicant, si inperitis sit committendum, ipsos potius digniores esse ad suam voluntatem quam ad alienam pecuniae consumere summam. Itaque nemo artem ullam aliam conatur domi facere, uti sutrinam fullonicam aut ex ceteris quae sunt faciliores, nisi architecturam, ideo quod qui profitentur non arte vera sed falso nominantur architecti. Quas ob res corpus architecturae rationesque eius putavi diligentissime conscribendas, opinans id munus omnibus gentibus non ingratum futurum ».

e piú complesso, che non fosse o dovesse essere un'opera di pura divulgazione. È un vero e proprio trattato tecnico, la piena intelligenza del quale presuppone conoscenze speciali e coltura non volgare.

Se n'è accorto, almeno in parte, lo stesso Vitruvio, ed ha avvertito i suoi lettori che da un libro d'architettura a uno di storia o di poesia, ci corre molta differenza: « non enim de architectura sic scribitur uti historia aut poemata ». La storia afferra il lettore con la curiositá dei fatti ignorati; i poemi allettano coi versi, con le eleganze dello stile, con la stessa armonia del ritmo. Tutto ciò non è possibile in un trattato d'architettura, dove persino i vocaboli inconsueti, coniati per le stesse necessitá dell'arte, aggiungono difficoltá all'intelligenza (1). Va, ora, avvertito che i lodevoli sforzi di Vitruvio per ispianare le difficoltá del suo libro, non sono sempre coronati dal successo; ne è prova evidente la lunga teoria degli errori e delle controversie cui diede luogo in tempi piú tardi l'interpretazione del suo testo.

È inutile — credo — esporre qui minutamente il contenuto del trattato vitruviano; basti ricordare che, cosí, all'ingrosso, dei dieci libri ond'esso è composto, il primo discorre dell'officio dell'architettura, delle sue varie parti, e delle conoscenze necessarie ad esercitarla; quindi tratta delle mura e della scelta dei luoghi opportuni a costruirvi; il secondo, delle materie occorrenti a edificare; il terzo, dei templi in genere, e dello stile ionico in ispecie; il quarto, dello stile dorico, del corinzio, del toscanico; il quinto, degli edifici di pubblica utilitá; il sesto, degli edifici d'uso privato; il settimo, « de expolitionibus eorum uti sint elegantes et sine vitiis ad venustatem » (2); l'ottavo, dell'acqua, delle sue specie e pregi, e dell'idraulica; il nono, « de gnomonicis rebus et horologiorum rationibus » (3); il decimo,

(1) *De Arch.*, V, *Praef.*, 1-2.
(2) *De Arch.*, VI, XI, 10.
(3) *De Arch.*, VIII, VII, 15.

delle macchine. Il quadro è complesso; si complica per l'inserzione d'un gran numero di cognizioni piú o meno opportune alla coltura architettonica, che Vitruvio raccoglie con evidente compiacenza, sempre che gliene cápiti il destro. Vero è ch'egli tenta di alleggerire la sua esposizione con gli aneddoti, con le divagazioni biografiche, e con le riflessioni morali che gli son care: ma è, oltre che nella materia, nella sua stessa tempra di scrittore, il difetto del suo libro, uniformemente grigio e monotono. Difetto che non s'avvertirebbe, anzi sarebbe forse un pregio, se Vitruvio si fosse appagato di dare al *De Architectura* quella veste austeramente tecnica, ch'era conforme all'indole sua vera; ma che si fa visibile appunto per l'ambizione dell'autore di farne un'opera letteraria, con l'aggiunta di eleganze ripugnanti all'ariditá del suo contenuto.

Ma questo preme assai poco. Se letterariamente il *De Architectura* è un'opera mancata, ha storicamente e scientificamente un'importanza singolarissima. Non ispetta a noi passare in rassegna gl'insegnamenti tecnici e gli avvedimenti pratici tramandati da Vitruvio all'epoca nostra. Basti, per codesto rispetto, avvertire che il *De Architectura* è opera, tecnicamente, presso che compiuta; ma quello che c'interessa è il riferimento ch'essa può avere con la scienza estetica propriamente detta. Non è agevole giudicare se Vitruvio fosse veramente un uomo di gusto. Altro è raccogliere avvedutamente, dalle opere e dall'esperienza altrui, i precetti della pratica e magari gli spiriti della teorica artistica, ed altro è esercitare personalmente la critica, e sapere scernere e giudicare la concretezza del bello. Difficilmente Vitruvio appare esteticamente commosso nel suo libro; anche quando discorre degli elementi onde si compone la bellezza dell'opera architettonica, lo fa con la freddezza del precettista, non con la passione dell'uomo d'arte. Una sola volta sembra smarrire codesta sua gelida compostezza, ed è quando, discorrendo delle decorazioni delle pareti, accenna a' diversi sistemi seguíti a tal uopo fin dai tempi antichi, e si sca-

glia contro i decoratori del tempo suo. Mette conto riferire il suo ragionamento, visto ch'ei si rifá dal principio, cominciando addirittura col definire l'arte pittorica: « pictura imago fit *eius quod est seu potest esse*, uti hominis aedificii navis reliquarumque rerum, e quarum finitis certisque corporibus figurata similitudine sumuntur exempla. Ex eo antiqui qui initia expolitionibus instituerunt imitati sunt primum crustarum marmorearum varietates et conlocationes, deinde coronarum et silaceorum cuneorum inter se varias distributiones. Postea ingressi sunt ut etiam aedificiorum figuras, columnarum et fastigiorum eminentes proiecturas imitarentur, patentibus autem locis uti exedris propter amplitudines parietum scaenarum frontes tragico more aut comico seu satyrico designarent, ambulationes vero propter spatia longitudinis varietatibus topiorum ornarent ab certis locorum proprietatibus imagines exprimentes. Pinguntur enim portus promuntoria litora flumina fontes euripi fana luci montes pecora pastores, nonnullis locis item signantur megalographiae habentes deorum simulacra seu fabularum dispositas explicationes, non minus Troianas pugnas seu Ulixis errationes per topia, ceteraque quae sunt eorum *similibus rationibus ab rerum natura procreata* » (1).

Se le ricerche istituite a codesto scopo han condotto — come pur sembra — a risultati attendibili, la pittura antica, cui Vitruvio si riferisce con tanta simpatia, sarebbe la pittura consueta dei decoratori pompeiani piú recenti, ricalcata su quella dei Greci (2); dalla quale si sono allontanati gli artisti nuovi, per la pravitá delle nuove usanze: « *sed haec quae ex veris rebus exempla sumebantur*, nunc iniquis moribus inprobantur. Nam *pinguntur tectoriis monstra potius quam ex rebus finitis imagines certae*. Pro columnis enim statuuntur calami, pro fastigiis appagineculi striati cum crispis foliis et volutis, item candelabra aedicularum sustinentia

---

(1) *De Arch.*, VII, V, 1-2.

(2) Cfr. DIETRICH, *Op. cit.*, pp. 41 e seg.

figuras, supra fastigia earum surgentes ex radicibus cum volutis coliculi teneri plures habentes in se sine ratione sedentia sigilla, non minus coliculi dimidiata habentes sigilla alia humanis alia bestiarum capitibus. *Haec autem nec sunt nec fieri possunt nec fuerunt.* Ergo ita novi mores coegerunt uti inertiae mali iudices convincerent artium virtutes. Quemadmodum enim potest calamus vere sustinere tectum aut candelabrum ornamenta fastigii seu coliculus tam tenuis et mollis sustinere sedens sigillum aut de radicibus et coliculis ex parte flores dimidiataque sigilla procreari ? At *haec falsa* videntes homines non reprehendunt sed delectantur, neque animadvertunt si quid eorum fieri potest nec ne. Iudiciis autem infirmis obscuratae mentes non valent probare *quod potest esse* cum auctoritate et ratione decoris. *Neque enim picturae probari debent quae non sunt similes veritati*, nec si factae sunt elegantes ab arte, ideo de his statim debet recta iudicari, nisi argumentationis certas rationes habuerint sine offensionibus explicatas » (1).

La teoria di Vitruvio attorno la pittura in ispecie e l'arte in genere è qui ben esplicita e chiara. S'ha da dipingere soltanto ciò che è o che può essere; s'ha da riprovare risolutamente tutto ciò che non è simile al vero, anche se l'arte lo adorni di tutte le sue eleganze (2). È, insomma, l'identificazione della veritá artistica con la veritá storica, nell'empirico senso della parola; è, quindi, la negazione dell'elemento fantastico puro, essenziale dell'arte. Il concetto dell'arte-mimesi compiendosi nel concetto della mimesi di ciò solo che è o può essere, si risolve nell'antico pregiudizio dell'attivitá mimetica « produttrice pratica di duplicati di oggetti naturali » (3). Sentite, in questa ribellione della logica for-

(1) *De Arch.*, VII, v, 3-4.

(2) Lo stesso Vitruvio aggiunge, piú oltre: «Si ergo *quae non possunt in veritate rationem habere facti* in picturis probaverimus, accedemus et nos his civitatibus quae propter haec vitia insipientes sunt iudicatae ». *De Arch.*, VII, v, 6.

(3) CROCE, *Estetica*, 200.

male contro l'arte, l'unilateralitá del buon architetto, del puro architetto, il quale non intende le differenze tecniche delle varie arti, e misura la pittura e la scultura col metro che gli serve a ponderare le proporzioni delle sue colonne e dei suoi muri. Sentite, che è peggio, come a codesto architetto, tutto intento nella materiale coerenza delle sue proporzioni, sfugga quello che è lo spirito animatore delle fredde linee e delle severe concordanze: l'intuizione sovrana, che non misura la bellezza coi numeri, e nell'ebbrezza dei suoi sogni intravede con occhi spirituali quel che gli occhi mortali non vedono: pur quello che non è, e che non può essere. Appare piú giustificato il suo monito, quando si rivolge a coloro che intendono supplire alla mancanza dell'arte con l'abbondanza e la vistositá dei colori (1); ma in complesso i suoi sfoghi di poco veggente *laudator temporis acti*, ci lascian freddi, non ostante il sincero calore ch'egli sembra porvi.

Però codesto discorso a proposito dell'arte pittorica ornamentale, è poco piú che un episodio secondario nella grande trattazione vitruviana; la teoria di Vitruvio attorno l'arte architettonica, quale egli la derivò dall'antichitá greca (2), è, chiaramente nella sua complessitá, esposta in altro luogo dell'opera sua, e precisamente nei primi tre paragrafi del primo libro. E lí v'è anche la sua teoria del bello, non ap-

---

(1) « Quod . . . antiqui insumentes laborem et industriam probare contendebant artibus, id nunc coloribus et eorum eleganti specie consecuntur, et quam subtilitas artificis adiciebat operibus auctoritatem, nunc dominicus sumptus efficit ne desideretur. Quis enim antiquorum non uti medicamento minio parce videtur usus esse? at nunc passim plerumque toti parietes inducuntur. Accedit huc chrysocolla, ostrum, armenium. Haec vero cum inducuntur etsi non ab arte sunt posita, fulgentes oculorum reddunt visus, et ideo quod pretiosa sunt, legibus excipiuntur, ut ab domino non a redemptore repraesententur ». *De Arch.*, VII, v, 7-8.

(2) Ne dánno sicuro argomento le espressioni greche da lui riferite accanto a quelle latine. Si cfr. a questo proposito l'eccellente studio di J. A. JOLLES, *Vitruvs Aesthetik* (inaugural Dissertation), C. A. Wagner, Freiburg i. Br., 1906, p. 98.

plicabile solo all'arte, ma all'arte in quanto si collochi in una serie piú vasta di creazioni ed espressioni di vita umana; di « arti » in genere. Quando egli afferma « ex duabus rebus singulas artes esse compositas, ex opere et eius ratiocinatione », ed avverte che l'« operis effectus » è proprio « eorum qui singulis rebus sunt exercitati » (1), mentre la « ratiocinatio » è « commune cum omnibus doctis » (2), intende alludere a una serie di forme, che esorbita dal campo delle pure creazioni fantastiche, e comprende speculazioni scientifiche ed operazioni pratiche di varie specie. E quando detta le leggi filosofiche dell'architettura, ha lo sguardo rivolto anche a codeste speculazioni ed operazioni, che per un certo rispetto ed in quanto son suscettibili di bellezza, obbediscono alle stesse leggi e dánno origine alla medesima teoria. Perciò nel suo piú vasto significato s'ha da interpretare il proposito solenne col quale s'accinge a definire l'architettura : « de artis potestate quaeque insunt in ea ratiocinationes polliceor, uti spero, his voluminibus non modo aedificantibus sed etiam omnibus sapientibus cum maxima auctoritate me sine dubio praestaturum »; e di applicazione quasi universale vanno ritenute le norme ch'egli imparte. « Architectura autem constat ex ordinatione, quae graece ταξις dicitur, et ex dispositione, hanc autem Graeci διαθεσιν vocitant, et eurythmia et symmetria et decore et distributione, quae graece οικονομια dicitur.

« Ordinatio est modica membrorum operis commoditas separatim universaeque proportionis ad symmetriam comparatio. Haec componitur ex quantitate, quae graece ποσοτης dicitur. Quantitas autem est modulorum ex ipsius operis membris sumptio e singulisque membrorum partibus universi operis conveniens effectus.

---

(1) E, quindi, per le opere « qui manu ac tractationibus ad elegantiam perducuntur, ipsorum . . . qui proprie una arte ad faciendum sunt instituti ».

(2) *De Arch.*, I, I, 15.

« Dispositio autem est rerum apta conlocatio elegansque e compositionibus effectus operis cum qualitate. Species dispositionis, quae graece dicuntur ἰδέαι... nascuntur ex cogitatione et inventione. Cogitatio est cura, studii plena et industriae vigilantiaeque, effectus propositi cum voluptate. Inventio autem est quaestionum obscurarum explicatio ratioque novae rei vigore mobili reperta...

« Eurythmia est venusta species commodusque in compositionibus membrorum aspectus. Haec efficitur cum membra operis convenientis sunt altitudinis ad latitudinem, latitudinis ad longitudinem et ad summam omnia respondent suae symmetriae.

« Item symmetria est ex ipsius operis membris conveniens consensus ex partibusque separatis ad universae figurae speciem ratae partis responsus. Uti in hominis corpore e cubito pede palmo digito ceterisque particulis symmetros est eurythmiae qualitas, sic est in operum perfectionibus...

« Decor autem est emendatus operis aspectus probatis rebus compositi cum auctoritate...

« Distributio autem est copiarum locique commoda dispensatio parcaque in operibus sumptus cum ratione temperatio... » (1).

Chiedo vènia della lunga citazione, che mi sembrava necessaria alla piena intelligenza di quel che segue. Gli spiriti di codesta teoria sono stati ben chiariti dallo Jolles nel suo studio sull'estetica vitruviana da me giá citato. Ecco le conclusioni cui egli giunge, a traverso un'analisi diligente ed acuta. L'arte appartiene a una serie di operazioni spirituali o pratiche, le quali si attuano e conseguono il loro scopo e hanno bellezza, solo mediante una certa data « disposizione ». L'opera d'arte si distingue dalle altre forme di codesta serie solo in quanto, essendo destinata all'occhio e all'orecchio umani, deve essere adeguata alle peculiari qualitá dell'occhio o dell'orecchio. L'universo, lo Stato,

(1) *De Arch.*, I, II, 1-8.

la famiglia, un edifizio, una tragedia, un tessuto, un corpo umano, una statua, e via dicendo, sono tutte forme disposte secondo codesto sistema; sono belle « in sé e per sé » soltanto se sono « ben disposte », e cioè se la quantitá delle parti è rettamente misurata, se la loro composizione qualitativa è opportuna, e se le parti medesime stanno o sembrano stare in giusto rapporto fra loro e col tutto (1). V'ha poi un'altra bellezza, se codeste forme stanno nel giusto rapporto con altri oggetti dell'ambiente circostante, o con l'idea che son destinati ad esprimere. La prima bellezza dicesi *eurythmia*, la seconda *decor*. Il giusto rapporto quantitativo delle parti e del tutto si chiama *symmetria;* la disposizione secondo le proporzioni, *ordinatio;* la disposizione secondo le qualitá, *dispositio;* in fine, la disposizione secondo la materia costitutiva, *distributio* (2).

Codesto sistema dell'arte non manca di precedenti storici, positivi o negativi, cosí nell'arte egiziana come nella greca (3); è una tradizione, nell'antichitá, la lotta fra le due tendenze, che davano rispettivamente maggiore importanza alla regolaritá intrinseca od alla bellezza estrinseca della rappresentazione. Ma, se mi pare acuta l'analisi che ne fa lo Jolles, non riesco a convenire in tutto nelle conclusioni cui egli perviene da ultimo. Secondo lui, è difficile per i moderni, imbevuti di concetti e d'impressioni nuove, immaginare come la bellezza « tattica » e la simmetria agissero

---

(1) Aristotele aveva giá detto che la bellezza è nella grandezza e nell'ordine: « τὸ γὰρ καλὸν ἐν μεγέθει καὶ τάξει ἐστί ». (*Poetica*, VII).

(2) JOLLES, *Op. cit.*, pp. 99 e seg.

(3) È noto che i proemi di Vitruvio risalgono a fonti diverse da quelle della parte puramente tecnica. Su di ciò, si v. WATZINGER, *Vitruvstudien*; in *Rheinisches Museum*, 1909, pp. 202-223. Al secondo libro soltanto si riferisce il recente studio di WILHELM POPPE, *Vitruvs Quellen im zweiten Buche « De Architectura »*, Kiel, 1909. Codeste teorie vitruviane, quali che ne siano le fonti, si ricollegano alle medesime considerazioni d'onde trassero origine i canoni d'arte dei quali tanto si compiacque l'antichitá classica. Ho giá accennato al fatto che certamente gli artisti greci si valsero di mezzi meccanici a fissar le proporzioni

sugli antichi e venissero da loro sentite, e come, a prima vista, potessero venir distinti i rapporti esatti dagli inesatti. I nostri occhi hanno perduto quasi completamente la facoltá di percepire la simmetria e l'euritmia; quindi non siamo piú in grado di gustare la bellezza dei rapporti esprimibili in bei numeri, nell'arte architettonica e nella plastica; e ciò che oggi ci apparisce bello nei templi e nelle statue costituisce una esigua parte di quello che vi ha infuso l'epoca dell'estetica « tattica ». Di tutto ciò sarebbe luminosa dimostrazione il capitolo teorico di Vitruvio (1).

Se non che lo Jolles ha dato, a mio parere, soverchia importanza alle teorie, nei rapporti loro con l'arte e col gusto. Ha, insomma, da quelle voluto scendere o salire a questa ed a questo, senza distinguer bene che altro è scriver d'estetica, ed altro è intuire una immagine ed esprimerla o giudicarne l'espressione. Che i filosofi e i tecnici filosofeggianti venuti dopo gli artisti e magari gli artisti stessi cercassero di rendersi conto degli elementi onde si componevano le bellezze da altri o da loro create, s'intende, ed era umano, e, almeno nell'intenzione, anche scientifico; ma che proprio ci azzeccassero, in modo tale da doverci persuadere della nostra incapacitá a comprendere, oggi, l'arte antica; questo attende ancora d'essere ben dimostrato. Era naturale che, dallo studio scientifico o pratico delle opere d'arte, si risalisse, da una parte all'estetica, dall'altra alla tecnica; ma era anche naturale che nella tecnica classica

---

delle loro figure. Il « canone » doveva formarsi di necessitá, e penetrare nell'insegnamento e nella tradizione, specialmente della scultura. Ma, se anche gli antichi s'ingannarono intorno al vero scopo e all'efficacia di quelle leggi matematiche e geometriche applicate alle arti, è certo ch'esse ebbero valore e fini puramente pratici e tecnici. Si tenga presente che anche Ippocrate, a quel che riferisce Galeno, aveva composto un'opera esaminando le proporzioni delle varie parti del corpo umano, dal punto di vista della scienza sua. (Cfr. ΓΑΛΗΝΟΥ, Περὶ χρείας μορίων, ad codd. fidem rec. G. HELMREICH, Lipsiae, in Aed. B. G. Teubneri, MCMVII; I, 8-9; II, 16).

(1) *Op. cit.*, pp. 100 e seg.

fosse insito l'errore ch'è di tutte le tecniche: scambiare la materialitá dell'espressione con la spiritualitá dell'intuizione, e scorgere nei rapporti misurabili tra le parti singole di una o di varie opere, il segreto della loro bellezza immortale (1).

Il capitolo teorico di Vitruvio è dunque, a parer mio, in parte una raccolta di precetti tecnici, la cui opportunitá è sentita anche oggi, e che tuttavia si applicano nell'architettura, in parte un tentativo di costruzione filosofica, alla quale, frammezzo alle distinzioni e ai precetti, sembrano essere sfuggiti assolutamente i caratteri fondamentali del bello e l'essenza dell'opera d'arte.

III.

Con Vitruvio, attorno al quale mi sono trattenuto piú a lungo, per l'importanza storica che ebbe l'opera sua e per l'efficacia che, come vedremo, esercitò sugli scrittori del Medio Evo e del Rinascimento; con Vitruvio la serie dei precettisti ha termine. Sarebbe ozioso fermarsi sui tardi transunti e rifacimenti pliniani e vitruviani di Cezio Faventino, di Palladio, di Gargilio Marziale, e d'altri, se non per rilevare la continuitá della tradizione storica e artistica, alla

---

(1) Non bisogna d'altra parte credere che tutta l'antichitá consentisse poi in codesto errore. Plotino, per esempio, la cui opera piú si studia piú appare degna d'ammirazione anche nei rispetti dell'estetica, rammentava l'opinione corrente, che la bellezza risultasse da un'opportuna combinazione di parti fra loro e in rapporto all'insieme, unita alla grazia dei colori, sicché gli uomini e tutti gli altri esseri avevano il dono della bellezza se eran formati secondo proporzioni esatte e uniformi; e la combatteva cosí: « Secondo codesta opinione, il semplice non potrebbe esser bello; e bello sarebbe soltanto il composto. Le parti isolate non avrebbero bellezza, e sarebbero belle solo in rapporto con l'assieme. Eppure, se l'assieme è bello, bisogna che sien belle anche le parti, poiché il bello non potrebbe risultare da un'accolta di parti deformi. Se la bellezza è nell'assieme, bisogna ch'essa si diffonda in tutte le parti. Sempre se-

quale pur essi attinsero, e che visse ininterrotta a traverso tutto il Medio Evo e giunse ai secoli a noi piú vicini.

Ma con questo rapido sguardo ai filosofi e ai tecnici e agli storici delle arti figurative, non è ancor compiuto, nemmeno nei suoi capitoli fondamentali, l'inventario di tutto quello che l'antichitá classica trasmise ai tempi moderni, nel campo della scienza estetica e della critica applicata alle arti figurative. Ci siamo due volte rifatti indietro, ai secoli piú antichi, per discorrere, prima, delle teorie filosofiche, poi di quelle tendenze e forme indirette della speculazione estetica, che, senza esser filosofia, davano indizio di attitudini e di aspirazioni a considerare con certa serietá il problema dell'arte. Torneremo addietro una terza ed ultima volta, per dire brevemente alcunché di quella letteratura descrittiva, specialmente greca, copiosissima, che giunse, in gran parte per merito dei Bizantini, ai lidi nostri, e non mancò di esercitare a tempo e luogo la sua efficacia su artisti e studiosi posteriori.

La descrizione è senza dubbio una forma di critica. Descrivere è spesso tentar di scernere il bello dal brutto, di dare ad intendere altrui che sia l'uno, che sia l'altro, e, cioè, necessariamente, di rendersi conto delle proprie impressioni, rievocandole alla fantasia, analizzandole nei loro elementi estetici, e quindi superandole e giudicandole. S'intende che

---

condo codesta teoria, i piú bei colori, i colori semplici, che non traggono la propria bellezza dall'armonia delle loro combinazioni, sarebbero esclusi dai domíni della bellezza! Come potrebb'esser bello l'oro? E come potrebbero esser belli a contemplare i fuochi scintillanti della notte, gli astri? E occorrerebbe pure escludere i suoni semplici. E tuttavia ogni suono è bello per se stesso, e resta bello anche quando sia compiutamente isolato. Dunque la bellezza è indipendente dalle proporzioni. D'altra parte, anche quando sussistano le stesse proporzioni, la stessa figura potrá sembrare or bella or brutta e deforme. Questo prova che altro è la proporzione e altro è la bellezza, e che la proporzione stessa trae la sua bellezza da un principio superiore». (*Enneadi*, I, VI, 1; e v. VACHEROT, *École d'Alexandrie*, I, 571 e seg.). Cfr. qui dietro, la nota 1 alle pp. 65 e seg.

tutto ciò può esser fatto in mille modi diversi, e con maggiore o minore intervento delle facoltá critiche; ma quando (e ne avremo presto esempio) dalla descrizione degli uomini e dei paesi si passa a quella delle opere d'arte; quando, piú ancora, « s'immaginano », ossia s'inventano le opere d'arte, per procurarsi il gusto di descriverle altrui; allora si esercita, forse senza pienamente avvedersene, opera essenzialmente critica, e si entra di pieno diritto in quel campo di operazioni intellettuali che, pur senza porsi teoricamente il problema del bello, lo risolvono nella pratica, e apparecchiano per codesto rispetto elementi d'indagine e di studio allo storico e al filosofo.

Se, dunque, le descrizioni delle opere d'arte sono le piú interessanti agli scopi del presente studio, ha il suo valore anche tutta quella tendenza descrittiva, che fu propria della letteratura greca in genere, e di alcune sue epoche e forme rilevabili in ispecie: in quanto precedé o accompagnò, e, in ogni modo, contribuí a determinare il sorgere di quella notevole forma di critica d'arte: le preparò, insomma, quel che si suol dire l'ambiente, e le apprestò il sussidio della tradizione letteraria, del gusto del pubblico, dei mezzi verbali che le erano necessari ad esprimersi. E quindi ne va tenuto conto.

Se non che non è facile organizzare codesta materia logicamente; e il modo come la distribuirò ha molto di puramente pratico e occasionale. Verranno dunque, primi, i poeti, come quelli che, nell'impeto dell'effusione fantastica, se pur descrivono opere d'arte, sono forse i meno suscettibili di riflessione critica. Seguiranno gli storici, i periegeti, i geografi: gente piú posata, avvezza all'osservazione. Verranno, ultimi fra tutti, i rappresentanti della tendenza descrittiva e sofistica: i biografi, i romanzieri, i veri e propri sofisti, da Luciano a Libanio e ad Eunapio. Tutti, nelle singole serie, si succederanno via via in quell'ordine cronologico che sará possibile (1).

(1) Tutto ciò che segue è affatto indipendente da quanto sulla

***

Le origini della letteratura descrittiva greca sono difficilmente rintracciabili. Gli esempi forse piú insigni, certo i piú antichi, sono nelle opere dei poeti epici: la descrizione dello scudo d'Achille nell'*Iliade*, e quella dello scudo di Ercole, attribuita ad Esiodo (1). Poi, passerá molto tempo avanti che codesti esempi trovino imitatori; né tra questi si possono comprendere a rigore quegli innocui poeti degli ἐσχηματισμένα, che non tentavan la descrizione degli oggetti mediante il rilievo delle immagini, bensí ne segnavano graficamente i contorni mediante la disposizione dei lor versi di varia misura: abili giocolieri, pei quali l'arte si mutava in trastullo giocondamente infantile. Ma codesti inutili sforzi di destrezza hanno pure un lor valore significativo, e sarebbe errore non tenerne conto. Va tenuto presente che il Teocrito della *Syrinx*, è quel medesimo poeta dalla sensibilitá pronta ed acuta, per il quale tutte le cose hanno colori, contorni e rilievi netti e vivaci, e tutte trovano nel verso espressione plastica e precisa. Fu giá osservato ch'egli non solamente vede il mondo esteriore, ma ne gode con tutti i sensi: e sente, tocca, odora, gusta, respira tutto ciò che lo circonda (2): qualitá privilegiata, che fa di lui un grande descrittore.

Dite, per esempio, se si possa con maggior freschezza visiva e auditiva descriver l'autunno di quel che faccia egli nell'idillio settimo, *La festa delle primizie*: « ... Come giungemmo alla dimora di Frasidaino, ci siamo sdraiati molto

---

storia della « descrizione » in Grecia è detto — come mi vien riferito — in un libro di recentissima pubblicazione, che non ho potuto ancor vedere: *Johannes von Gaza*, di P. FRIEDLÄNDER (Leipzig, Teubner, 1912).

(1) Cfr. MENÉNDEZ Y PELAYO, *Tratadistas*, p. 362.

(2) Cfr. CROISET, *Litt. Gr.*, V, 186.

giocondamente su di alti giacigli fatti di teneri giunchi e di pampini allora allora sfogliati. Molti pioppi e molti olmi sovra il nostro capo in alto dondolavano le cime al vento, e da presso una sacra fontana scaturiva dall'antro delle Ninfe e mormorando fluiva. Le cicale, che s'allegrano del sole, fra le ombrose rame stridevano a prova, e da lungi la pispola garriva tra i folti cespugli del biancospino. Cantavano le allodole ed i cardellini, la tortora tubava, e presso alle fontane le api d'oro ronzavano volando. Da tutte le cose vibrava un profumo del molto opimo estate ed anche un profumo dello autunno.

« Presso i nostri piedi ci ruzzolavano le pere, presso i fianchi le mele in grande copia, l'albero del susino stendeva intorno i suoi rami, che, dal gran peso dei frutti gravati, a terra piegavano . . . » (1).

Moltiplicare gli esempi sarebbe troppo agevole fatica, dacché tutta la poesia di Teocrito sia di tal fatta: e non meraviglia ch'egli abbia tentato anche la descrizione degli oggetti d'arte, ponendovi l'inesauribile ricchezza del suo temperamento lirico. Rammentate la « grande coppa, tutta spalmata di dolce cera », che il capraio offre a Tirsi nel primo idillio? « Essa ha due anse ed è lavorata di recente, cosí che sa tuttavia odore d'intaglio; e intorno al labbro, in alto, serpeggia l'edera; l'edera intrecciata e cosparsa delle auree foglie dell'elicriso: e per il ridente tralcio s'ergono in giro i crocei corimbi. Nel mezzo è scolpita una donna, mirabile e divino lavoro: la quale è adorna col peplo e con la tenia. Uomini chiomati leggiadramente, l'uno da una parte, l'altro dall'altra, stanno presso di lei e fanno a prova un grande altercare; ma le loro parole non toccano l'animo della giovane, la quale ora sorridendo vagheggia l'uno di essi, ora all'altro sconvolge la mente: ed eglino con gli

---

(1) Versione di A. PANZINI, in *Idilli di Teocrito* [a cura della societá *Atene e Roma*, Comitato Milanese], Soc. Ed. D. Alighieri, 1908, pp. 85 e segg.

occhi tumidi e spalancati per la passione d'amore invano si crucciano. Poi dopo loro è scolpito un vecchio pescatore ed uno scogli oaspro: il vecchio s'affatica su quello scoglio e trae su la gettata di una gran rete, ed allo sforzo rassembra ad un uomo che duri aspra fatica. Diresti che egli pesca con tutto il potere delle sue membra, cosí gli si rigonfiano i muscoli del collo; e, benché sia canuto, il suo vigore è degno della giovinezza. Un poco lungi da quel vecchio affaticato dal mare, sta una bella vigna carica di grappoli vermigli, ed un garzoncello custodisce l'uva, seduto presso una siepe. Due volpi gli sono da presso; l'una va lungo i pergolati e mangia e guasta quanti grappoli può; l'altra tende di nascosto ogni insidia alla bisaccia del garzoncello, e pare che non lo voglia lasciare prima d'averlo posto all'asciutto della sua colazione. Ma quegli con fiscelle intreccia una trappola pei grilli e l'aggiusta con dei giunchi, e non si cura della sua bisaccia né della vigna, tanto si diverte in quel suo lavoro. Tutt'intorno al vaso si svolge il molle acanto; ed è questo cosí mirabilmente lucido all'aspetto, che l'animo tuo ne sará vinto e stupito... » (1).

Non ebbe torto chi osservò che, qui, Teocrito aveva fatto, alla maniera bucolica, anche lui, il suo « scudo di Achille ». E non solo la coppa intagliata, ma gli piacque anche cantare gli arazzi istoriati onde le buone donne siracusane stupivano, ammirate, alla festa d'Adone:

— Guarda, Prassinoe, guarda che arazzi superbi! la tela
paion di Aracne, paion trapunti da mani divine.
— O veneranda Atena, or quai tessitrici han potuto
tesserli? quai pittori dipinger sí vive figure?
Vengon, stan, si movono: oh no, non son cose tessute,
son creature vive, parlanti: che mai non può l'uomo?

(1) *Tirsi o la canzone*; versione di A. PANZINI. *Ed. cit.*, pp. 55 e segg.

Guardami quell'Adone che giace (stupendo lavoro)
sopra l'argenteo letto, fiorente la tempia del primo
pelo, da molte amato, amato fin giú nell'Averno (1).

Sí che non è difficile ricavare, dai due brani, una rudimentale teoria dell'arte, secondo Teocrito: per il quale, a quanto pare, la naturalezza e la verosimiglianza erano elementi essenziali del bello.

A Teocrito vanno riannodati tutti quei poeti che, in un modo o nell'altro, risentirono della sua « maniera », o, comunque, « tentaron via via, allora e poi, di rivaleggiare col gusto manierato degli scultori, dei pittori e degli altri artisti, dai quali attingevano, e cui prestavano, alternativamente, le loro ingegnose ispirazioni » (2). E, dunque, Mosco, il falso Anacreonte, e gli altri che a loro si possono assomigliare; e i poeti dell'*Antologia*, dai piú antichi ai piú recenti, da Leonida Tarantino (3) fino a Paolo Silenziario e a Giuliano d'Egitto. Poiché, insomma, rampollò — sia pur con rivi tortuosi e fangosi — dalla medesima sorgente d'onde venne la poesia teocritea, tutta quella poesia epigrammatica, e dedicatoria e descrittiva, onde si dilettarono per vari secoli i tardi e spesso degeneri poeti dell'ellenismo. Gli epigrammi che illustravano i quadri o le statue e ne significavano la dedicazione agli dèi, erano spesso vere e proprie esercitazioni critiche di intelletti piú tosto agili ed arguti che profondi, ma, ad ogni modo, non volgari; e quelli che ne son giunti fino a noi hanno valore di documenti storici assai significanti. Non foss'altro perché ci attestano in modo sicuro, per le menzioni ripetutamente fattene da tanti poeti, quali fossero le opere d'arte cui l'antichitá tributò piú fervido l'omaggio della sua ammirazione: la vacca di Mirone, la Venere Cnidia di Prassitele, la Venere Anadiomene di Apelle, il Filot-

---

(1) Idillio XV: *Le Siracusane, o le donne alla festa di Adone*; versione di G. CHIARINI. In *Idilli di Teocrito*, ediz. cit., p. 111.

(2) MENÉNDEZ Y PELAYO, *Tratadistas*, p. 363.

(3) Sul quale v. PASQUALI, *Pausanias*, p. 164.

tete di Parrasio (1). Né minor valore hanno le descrizioni di opere d'arte onde si compiacquero i tardi poeti dell'*Antologia*. Basti rammentare i due poemi di Paolo Silenziario *Sulla grande Chiesa* e sul suo *Pulpito*, e gli epigrammi di Giuliano d'Egitto e di Leonzio lo Scolastico, sia per istatue, sia per edifizi ed altre opere d'arte. E chi pensi che codesti ultimi autori sono giá del sesto secolo dopo Cristo, troverá meno strano che tre o quattro secoli piú tardi Eraclio raccolga in versi latini alcuni insegnamenti attorno alla pittura, nei quali è facilmente osservabile la gran parte fatta alla tecnica bizantina. La tradizione della critica esercitata in codesto modo elegante e leggero, non s'è certamente spenta al sesto secolo, se anche ne manchino poi esempi numerosi e cospicui; e probabilmente il trattato di Eraclio, che ha quasi l'apparenza, nella spezzatura dei suoi paragrafi poetici, di una raccolta d'epigrammi, è l'ultimo epigono di tutte quelle leggiadre esercitazioni metriche (2).

Accanto alla critica dei poeti sorge e si sviluppa, piú posata e spesso piú acuta, quella degli storici, dei geografi, dei periegeti. Gli storici e i geografi occasionalmente e saltuariamente, i periegeti per proposito deliberato, hanno pur da descrivere non solo i paesi, ma anche, assai spesso, le

---

(1) Cfr. MENÉNDEZ Y PELAYO, *Tratadistas*, loc. cit. Su gli epigrammi dell'*Antologia* concernenti opere d'arte son da vedere gli scritti di O. BENNDORF, *De Anthologiae graecae epigrammatis quae ad artem spectant*, Leipzig, 1862, e di PAUL VITRY, *Étude sus les epigrammes de l'Anthologie Palatine qui contiennent la description d'une oeuvre d'art;* in *Revue Archéologique*, III[e] S.[e], XXIV (1894), pp. 315 e segg.

(2) Di Eraclio dirò a lungo piú oltre; sugli epigrammisti piú tardi e sulla storia « letteraria » dell'arte bizantina in genere, son da vedere, oltre il Krumbacher (*Gesch. der Byzant. Litter.*), anche i *Quellen der Byzantinischen Kunstgeschichte*, ausgez. u. übers. von FRIEDRICH WILHELM UNGER, Wien, Braumüller, 1878. (In *Quellenschriften für Kunstgesch. u. Kunsttechnik des Mittelalter*, XII).

opere d'arte che vi sono piú osservabili. I periegeti, o « esegeti », dovevano necessariamente alternare alla descrizione topografica il cenno archeologico, all'aneddoto leggendario, storico, etnografico, le notizie sull'origine dei monumenti, sulla costruzione dei santuari, dei templi, dei grandi edifizi pubblici additati all'ammirazione dei viaggiatori; dovevano, assieme coi dati statistici, raccogliere le informazioni biografiche, cosí sui re e i grandi guerrieri, come sugli artisti, pittori, scultori, costruttori di cittá. E se molti di essi peccarono di leggerezza e di credulitá soverchia, e non seppero dominare la materia e coordinarla logicamente, non mancaron quelli cui non difettarono i lumi d'una critica avveduta e attitudini a ben disporre e narrare notizie e dati cosí vari e molteplici.

Hanno, comunque, da esser tenuti in considerazione, cosí gli storici e i geografi, come i periegeti: tanto piú che non è sempre facile distinguere gli uni dagli altri, e la tendenza periegetica fa spesso capolino nei libri degli storici e dei geografi, mentre il materiale storico e geografico entra di pieno diritto nelle compilazioni dei periegeti. A moltiplicare tutte codeste opere contribuirono senza dubbio le conquiste d'Alessandro, con le nuove terre che offersero all'attivitá dei commercianti e alla curiositá dei viaggiatori. Si comprende che, a saziare i nuovi desidèri di conoscere in tal modo suscitati, occorressero le fatiche di intere generazioni di scrittori: agevolate d'altra parte e rese piú consistenti dai progressi delle scienze esatte, onde alla geografia puramente descrittiva poteva accompagnarsi con altra autoritá la geografia matematica. Se gran parte di quella piú antica produzione è andata perduta, quel tanto che n'è pervenuto sino a noi, ben testimonia della sua vastitá e importanza. I pochi frammenti superstiti della descrizione che del suo periplo lungo le coste dell'Oceano Indiano, fino all'Eufrate, compose il grande ammiraglio di Alessandro, Nearco, testimoniano non pur del suo talento di marinaio, ma anche delle sue attitudini a bene osservare e descrivere. Né gli

resta indietro per codesto rispetto quel Megastene le cui Ἰνδικά furon tolte a modello da Diodoro, da Strabone e da Arriano. Sappiam poco di Pitea, di Timostene, di Dicearco, di Agatarchide; ma Polemone ed Eratostene ci compensano (per quel molto che di loro ci è appreso da altri e per quel poco che ce n'è direttamente o indirettamente pervenuto) di tanta ignoranza. Può l'ingegnoso figlio della nuova Ilio aver descritto l'*Acropoli d'Atene*, o il *Portico di Sicione*, o il *Tesoro di Delfo*, senza aver discorso delle forme che l'arte prestò a quelle costruzioni, a quell'insigne accolta di dovizie che non eran puramente d'oro o d'argento o di gemme, ma erano anche d'arte e di bellezza? (1). E quegli nel quale l'antichitá salutò il vero fondatore e maestro della geografia scientifica, e fu anche poeta e filosofo, sia pur mediocre, poté nelle opere sue trascurar di proposito ogni considerazione d'arte, e ogni descrizione delle opere create dalla fantasia umana? Giá sappiamo che Eratostene affrontò uno dei problemi dell'estetica e lo risolse giustamente, quando fece consistere la poesia nel mero diletto, privo di qualsiasi insegnamento (2); ed è noto che nel dio Ermes, inventore della scrittura e della lira, il grande bibliotecario d'Alessandria personificava il genio progressivo dell'umanitá.

Poi, passerá vario tempo avanti che gli storici e i geografi si ricordino che l'arte ha pure il suo valore nella considerazione storica delle vicende umane, e può talvolta dare a terre e paesi aspetti vari e singolari. Polibio si diede dell'arte poco o niun pensiero, e fu, in genere, descrittore freddo, impreciso e povero.

Diodoro Siculo e Giuba II dánno i piú chiari indizi di un notevole risveglio dell'interesse per le arti negli scrittori dell'antichitá. È ben notevole che l'autore della Ἱστοριῶν βιβλιοθήκη comprendesse non potersi dir compiuta la sua storia, qualora non vi fosse dato il debito posto alle vicende

(1) Va tuttavia rilevato che un'opinione diversa è proposta ora da G. PASQUALI, nel suo bello studio su Pausania giá citato qui dietro.

(2) Cfr. CROCE, *Estetica*, p. 187.

delle lettere e delle arti: né è da fargli gran colpa dei difetti gravi ch'è pur facile rilevare nella sua trattazione, se si pensa all'importanza del principio da lui stabilito. È per converso gran danno che non ci sia pervenuto il trattato *Sulla pittura* di quel « piú simpatico fra i re » — com'ebbe a dirlo Plutarco — che rispose al nome di Giuba II. L'avviamento biografico che sembra avervi dominato, se è esatto quel poco che ne sappiamo, non dové esser tanto esclusivo da non lasciar posto — in un'opera di almeno otto libri — a notizie storiche sulle arti, a descrizioni di quadri, e fors'anco a qualche considerazione teorica non ispregevole. Può farcene fede l'illuminata ampiezza di criteri della quale sappiamo che lo stesso Giuba diè prova in un altro libro d'arte: nella sua *Storia del teatro*, ch'ebbe singolar vastitá di disegno e fu probabilmente frutto di lunghe e diligenti ricerche. Minore importanza ha, dal punto di vista descrittivo, il poemetto di Eliodoro sugli Ἰταλικὰ θαύματα, del quale non ci resta che un frammento; mentre va prestata molta attenzione agli scritti nei quali Dione Crisostomo si compiacque di dar prova un po' leziosa delle sue attitudini di scrittore. La sua *Descrizione di Tempe* non ci è giunta (1); ma quegli altri suoi discorsi sofistici, ridondanti di inutili abilitá, nei quali ebbe larga parte l'elemento descrittivo, ci fan rimpiangere che alle nostre ricerche manchi un documento senza dubbio molto curioso. Di lui va tenuto conto sopra tutto come di un precursore di quei sofisti, che alla povertá delle loro idee, e alla mancanza di piú geniali motivi d'ispirazione, supplirono avvivando sempre piú le tendenze descrittive che furono fra gli elementi caratteristici della letteratura alessandrina.

Scrittore e pensatore di ben altra tempra, e non ignaro delle controversie filosofiche attorno l'arte, fu Plutarco: le opere del quale vanno qui rammentate — in ispecie le *Vite* —

(1) Ci è però giunta quella che Eliano ha trascritta da Teopompo. Cfr. De Stefani, *Zu Theopompos;* in *Berliner Philologische Wochenschrift*, 1911, 92.

piú che per altro, per le simpatie e per gli avviamenti letterari dei quali davano indizio.

Se v'ha una forma letteraria che nei procedimenti dell'espressione si accosti alle arti figurative, è senza dubbio la forma biografica. A « dipinger » caratteri occorre conoscere i misteri del colore e del rilievo, come a dipingere corpi e fattezze umane. E occorre saper vedere ed esprimere: contemplare e descrivere. Codesta pittura dei caratteri, in quanto miri a cogliere il loro lato concreto ed artistico, è in Plutarco tutt'altro che incolore, sebbene egli si riveli piú proclive, per il suo temperamento mistico e filosofico, alle speculazioni etiche e religiose. E appunto le sue doti di vivace narratore han fatto sí che il passato ellenico, del quale egli fu da molti considerato come il piú autorevole interprete, rivivesse negli scritti suoi con gli atteggiamenti di un'attualitá sempre fresca e vivace. Sentiva, entro il fluire delle forme, un'eterna Veritá: la cercava e la riconosceva anche sotto i mutevoli aspetti onde la vita varia e si rinnova. Certo, il pregiudizio platonico attorno l'arte, e la sua rigida coscienza di moralista, gli offuscarono talora la libertá del giudizio nella critica letteraria: ma non tocca a noi rilevare ora quei suoi errori, nei quali si esprimeva tuttavia una cosí simpatica integritá di pensiero e di sentimento.

Alla letteratura piú propriamente descrittiva, anzi addirittura alla tradizione periegetica ci riconducono alcuni scrittori del secondo secolo dopo Cristo, che vanno pur ricordati; e sono: Dionigi d'Alessandria, Arriano e Pausania. Gli eleganti esametri coi quali l'Alessandrino descriveva nel suo *Giro del Mondo* le terre allora conosciute, conseguiron tale diffusione da essere usati nelle scuole e largamente commentati, come libri di testo. È noto che ne esistono scolii, parafrasi, e versioni latine: indizi del gusto del pubblico e del favore ond'erano accolte le opere di quel genere. Tra le quali van pure annoverati il *Periplo del Ponto Eusino* e l'Ἰνδική di Arriano, e quel singolare libro ch'è la Περιήγησις τῆς Ἑλλάδος, di Pausania; quest'ultimo piú che

ogni altro notevole — non ostante il difetto di vivacitá e di originalitá critica, che lo appesantisce e ne sminuisce talora l'interesse — perché vi si passano in rassegna via via i capolavori dell'arte greca.

Ma sarebbe vano proseguire in codesta enumerazione d'uomini e d'opere, che, se hanno un valore significativo, considerati tutti assieme nel loro complesso, pèrdono invece ogni importanza e ogni interesse filosofico od artistico, quando si scenda a studiarli un per uno nella loro povera individualitá storica e letteraria. Basti l'aver tenuto conto, in questa rassegna, anche del contributo che alle tendenze e alle attitudini descrittive e critiche della letteratura greca, venne senza niun dubbio dagli studi storici, geografici, archeologici, cui non mancarono cultori per lunga tratta di secoli.

Se non che, negli scritti storici — specie biografici — e nei geografici e archeologici, era naturale che fosse fatta larga parte alle descrizioni: elemento necessario alle comunicazioni fra gli studiosi e i lettori. La tendenza descrittiva è per converso ancor piú degna d'interesse e piú significante, quando è dato rintracciarla in quelle opere letterarie nelle quali essa non è richiesta dall'indole del contenuto e della trattazione, ma viene introdotta come elemento personale dell'autore, come manifestazione dei suoi gusti e delle sue simpatie spirituali; quando, infine, non si descrivono le cose realmente esistenti e vedute, ma quelle soltanto immaginate e supposte. Sotto questo rispetto, nulla v'ha di piú notevole della letteratura sofistica in genere, nella quale l'elemento descrittivo ha tanta importanza, da colorar di sé opere intere, da divenire spesso unico scopo della fatica letteraria: cura e trastullo di autori non privi d'ingegno né di coltura. Questo va pure rilevato: che si è forse esagerato attribuendo codesto gusto per le descrizioni al solo desiderio di far pompa di speciali doti oratorie, e di pri-

meggiare nell'eloquenza d'apparato. Molti fra i sofisti furon dialettici di prim'ordine, ed ebbero spirito critico di acume non volgare. E, insomma, la descrizione non è, puramente, una vana dilettazione di oziosi loquaci: è sempre — poco o molto — una forma attenuata di esercizio critico, e può essere un modo anch'essa, sebbene piú « letterario » che qualche altro, di speculazione estetica. Non solo, ma presuppone spesso quell'osservazione diretta delle cose e degli uomini, il cui difetto fu forse soverchiamente rimproverato ai sofisti.

D'altra parte, specialmente per ciò che concerne le descrizioni dei « caratteri » umani, immaginati nella concretezza individuale a scopo di esercizio retorico o di speculazione filosofica, è noto che i sofisti non furono gl'inventori del genere; non fecero, anzi, altro che riprendere un'antica tradizione. Occorre risalire, per trovare i loro piú lontani precursori, a Speusippo e a Teofrasto: e questi, assieme con Aristosseno di Taranto e con altri, ci mostreranno come le tendenze descrittive e biografiche, che caratterizzano la letteratura sofistica, non sieno se non la continuazione e l'esagerazione di simpatie e di attitudini letterarie giá facilmente osservabili nell'alessandrina.

È noto che Speusippo, il nipote di Platone, in questo si distinse dalle dottrine del suo zio e maestro, che alle definizioni gli piacque nella dialettica sostituire le descrizioni, al generico il particolare, all'astratto il concreto, al filosofico l'artistico. Le *Definizioni* di Speusippo — fu ben detto — sono in realtá delle descrizioni; molte delle sue opere vertevano su codeste « somiglianze » delle cose; d'onde analisi minute, che fanno pensare ad Aristotele o a Teofrasto (1). Al primo scolarca dell'Accademia dá la mano, per codesto rispetto, il primo scolarca del Liceo. Quel Tyrtamos cui, secondo Diogene Laerzio, Aristotele diè il nome di Teofrasto, per significare la divina eloquenza della sua

(1) Cfr. CROISET, *Litt. Gr.*, V, 30.

parola, non s'appagò di valersi delle sue qualitá di descrittore nei due trattati su la *Storia* e *Su le cause delle piante*, lá dove la descrizione era posta a servizio d'uno scopo scientifico; volle anche, nei suoi famosi *Caratteri*, far prova d'invenzione descrivendo i segni visibili coi quali negli uomini si esprimono le qualitá o i difetti morali; significando nella concretezza artistica del ritratto le forme onde lo spirito si veste nella materialitá di questa nostra vita. Per quanto si tratti d'una raccolta di materiali a scopo d'analisi etica (come le *Politeie* aristoteliche per la politica), pure, se ben vi riflettete, è giá qui il germe delle opere, cosí diverse, dei due Filostrati e di Callistrato. Né è senza significazione la gran fortuna che i *Caratteri* ebbero nel secolo piú amante della concretezza artistica, che l'Italia abbia avuto dal Medio Evo in poi: voglio dire nel Cinquecento (1). Allo stesso modo che ridondano a onore del loro pregio artistico tutte le lunghe discussioni fatte dagli studiosi sui rapporti che alcuni

(1) Se la prima edizione fatta in Italia di alcune opere di Teofrasto (nei volumi II-IV delle *Opere* di Aristotele, prima edizione italiana, in Venezia, coi tipi di Aldo Manuzio, 1495-1498) non comprendeva i *Caratteri*, questi eran noti fra noi per molti manoscritti che ne esistevano in possesso di dotti umanisti nostri. La prima edizione a stampa dei *Caratteri* (ΘΕΟΦΡΑΣΤΟΥ ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ *cum interpretatione latina per* BILIBALDUM PIRCKEYMHERUM, Norembergae, per Ioannem Petreium, anno M.D.XXVII) fu condotta sur un manoscritto che Wilibald Pirckheimer avea avuto da Giovan Francesco Pico della Mirandola; e dedicata — cosa interessante — ad un pittore: « *Alberto Durero, pictori nobilissimo* ». La seconda edizione (ΘΕΟΦΡΑΣΤΟΥ ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ, Basileae, in officina And. Cratandri, mense Septembri A. Ch. MDXXXI) era accompagnata da una versione latina di Angelo Poliziano ; ed è risaputo che il Poliziano si giovò, per farla, di un manoscritto diverso da quello seguito dai due successivi editori del testo. Altre dieci — se non piú — edizioni dei *Caratteri* si fecero durante il secolo XVI, due delle quali assieme con edizioni complete delle opere di Aristotele. (Cfr. S. F. G. HOFFMANN, *Lexicon bibliographicum*, T. III, pp. 718 e segg., Lipsiae, Weigel, MDCCCXXXVI ; e v. CONR. GESNERI, *Bibl.*, p. 614, *b.*; MAITTARII, *Annal. Typogr.*, t. III, p. 787 ; e OTTONIS MENCKENII, *Historia vitae et meritorum Ang. Politiani*, Lipsiae, 1756, p. 163).

vorrebbero stabilire fra i *Caratteri* e le opere di certi commediografi greci. Né meraviglia che esempi cosí cospicui esercitassero in modo diretto o indiretto la loro efficacia sugli scrittori posteriori. Fu ben compagno e allievo di Teofrasto quell'Aristosseno di Taranto cui si attribuí il merito di avere per primo scritto biografie di filosofi e di poeti, e non eran certo estranei al Liceo quell'Eraclide e quel Cameleonte, che composero studi tra biografici e letterari sopra Omero, Esiodo, Archiloco, ed altri poeti molti. Per tutto il terzo secolo avanti Cristo la moda degli studi biografici fiorí con straordinario fervore; e come si narravano i grandi e piccoli fatti, non pur di filosofi e di scienziati, ma e di poeti e d'artisti, è chiara l'efficacia che di riflesso essi dovettero esercitare sullo sviluppo del gusto e della critica. Efficacia che dové essere ancor piú sensibile, quando dalle biografie degli artisti si risalí allo studio delle opere loro, e s'intrecciò il racconto degli avvenimenti biografici con l'esame delle opere d'arte, e si indagarono i caratteri delle varie scuole, e se ne affermarono volta a volta le differenze e le affinitá; a quel modo fece Antigone Caristio, il quale non iscrisse soltanto le *Vite dei filosofi*, ma compose anche una serie di studi sugli artisti, dei quali ci è ignoto il titolo esatto, ma pur sappiamo che vi si discuteva dell'attribuzione di alcune opere, e dei rapporti fra varie scuole, e vi si raccoglievano notizie preziose sulla storia dell'arte (1).

Né si può dire che mai la tradizione di codesti studi storici e letterari subisse interruzioni notevoli: sí che i biografi del terzo secolo dopo Cristo, quelli coi quali la tendenza sofistica fa le sue prove, posson ritenersi come i lontani prosecutori dell'opera iniziata — sia pure con forme diverse e con intenti talora piú severi — dai filosofi e dai letterati di sei secoli avanti (2).

---

(1) Cfr. Wilamowitz, *Antigonos von Karystos* (*Philologischen Untersuchungen*, Heft IV), Berlin, Weidmann, 1881.

(2) È vero che in genere codeste biografie rinunziarono spesso

Dalle biografie di personaggi realmente esistiti, a quelle di figure puramente immaginarie, il passo non è mai tanto lungo quanto a tutta prima può sembrare; e la via che dalla storia mena al romanzo è assai corta, se anche per abbreviarla non si prenda la scorciatoia del romanzo storico. E pur dalla storia, dalla geografia, dalle biografie attingono spesso contenuto e forme, o prendon le mosse, i molti libri fantastici coi quali — continuando del resto una tradizione di secoli precedenti — si saziò la curiositá del nuovo e dello strano, il desiderio del maraviglioso onde arsero, stanchi d'una letteratura ormai invecchiata, i lettori del terzo e del quarto secolo dopo Cristo. Codesta novitá e stravaganza era spesso piú nelle cose che nei fatti, nei paesi immaginati, nella scena inventata, che non nelle avventure dei personaggi; d'onde spesso il sovrabbondare dell'elemento descrittivo sul narrativo.

Anche per codesto rispetto, piú che creare alcunché di nuovo, gli scrittori del terzo e del quarto secolo ripresero e svilupparono esempi ed elementi antichi. Il libro *Sugli Iperborei* e gli Αἰγυπτιακά di Ecateo d'Abdera, e la Ἱερὰ ἀναγραφή di Evemero messinese, trovarono imitatori, nel primo secolo dopo Cristo, Antonio Diogene, nel secondo secolo, il siro Giamblico. Fra i due è piú notevole, per noi, Antonio Diogene, nel romanzo del quale, Τὰ ὑπὲρ Θούλην ἄπιστα — a quanto è dato rilevarne dall'epitome conservatane in Fozio, — non è soltanto osservabile l'elemento geogıafico descrittivo, che vi abbonda, ma va anche rilevato il misticismo onde si colorano le straordinarie avventure dell'arcade protagonista nelle terre meravigliose che sono oltre Tule, e la non poca parte fatta alla magia. Non meraviglia dunque che il piú

alla vera concretezza biografica. Questo non isminuisce però la loro importanza come avviamento ed esempio alle forme biografiche piú compiute. Su tutto ciò è da vedere il libro di FRIEDRICH LEO, *Die griechisch-römische Biographie nach ihrer litterarischen Form*, Leipzig, Teubner, 1901.

elegante e il piú dotto tra i sofisti, Luciano, imitasse codesta opera, veramente degna di appartenere alla letteratura sofistica. L'elemento descrittivo dové essere meno preponderante nelle *Babiloniche* di Giamblico, ed ebbe minor parte nei romanzi del terzo secolo: *Abrocome ed Anzia*, *Apollonio di Tiro;* salvo che nelle *Etiopiche,* nelle quali il fenicio Eliodoro, che si designava orgogliosamente come nato dalla razza del Sole, pose in veritá tutto l'ardore e la ricchezza di colorito ond'era capace la sua calda fantasia di meridionale. E va pur tenuto presente che l'opera di Eliodoro, intinta di fede neopitagorica, si può, per il misticismo al quale s'intona, accostare in certo senso al romanzo meraviglioso di Antonio Diogene.

E l'uno e l'altro dovettero esser presenti alla memoria di quell'Achille Tazio alessandrino, che nel quarto o nel quinto secolo dopo Cristo intrecciò in romanzi fantastici il racconto di straordinarie avventure, con ricche descrizioni di luoghi e di usanze curiose. E tutti assieme, codesti lusingatori delle fantasie avide di cibi rari, si ebbero l'ammirazione dei lori posteri greci e bizantini, e furono via via imitati da una serie di scrittori che giunsero fino ai piú recenti secoli del Medio Evo.

Ho lasciato da parte, in questa rapida rassegna di opere descrittive, il famoso *Quadro di Cebete*, che pur ci riconduce indietro, al secondo o al primo secolo dopo Cristo, perché esso si può riconnettere per un certo rispetto con un gruppo di opere piú direttamente appartenenti alla letteratura sofistica, cui ora ci accosteremo. Se, infatti, per certi concetti filosofici e per il disprezzo che vi si ostenta verso la coltura profana, codesta opera si distingue talora dalle teorie care ai sofisti, tuttavia, per quella che direi alla francese la sua *donnée*, vi si può scorgere il piú diretto precedente di alcuni celebri scritti dei due Filostrati e di Callistrato; e si comprende che Luciano l'ammirasse e ripetutamente l'imitasse. È risaputo che la dottrina morale racchiusa in codesto libro singolare si avvolge dentro i veli trasparenti di un'agevole allegoria: la vita umana è rappresen-

tata in un dipinto che un pitagorico ha consacrato nel tempio di Cronos, e che viene minutamente descritto e interpretato.

Si tratta d'una pura allegoria; ma il quadro è pur passato in rassegna, parte a parte, come se realmente i due interlocutori lo avessero sott'occhio, e la sua filosofica significazione non distrugge le linee che allo scrittore piacque fingere e descrivere. Va per converso notato che, dinanzi all'opera d'arte, e quegli che viene via via illustrandola, e quegli che ascolta ed apprende, non mostrano di sentire niuna commozione estetica; né v' ha, dall'una parte o dall'altra, accenno di sorta ai particolari « pittorici » né al valore artistico del colorito e del disegno. Tutti intenti all'allegoria, l'autore e i suoi due eroi, della materialitá del quadro considerano solo ciò ch'è strettamente necessario alle loro considerazioni filosofiche: il resto non esiste per loro e non ne toccano. Insomma l'autore di codesto interessante opuscolo filosofico non seppe trarre dalla sua ingegnosa trovata tutti gli « effetti » dei quali essa era suscettibile. Ciò non ostante, la « trovata » non fu certo estranea alla meravigliosa fortuna che accompagnò il *Quadro di Cebete*, da quando l'invenzione della stampa permise di farlo piú diffusamente conoscere, fino ai giorni nostri (1).

Dall'ignoto autore del *Quadro di Cebete* a Luciano, il salto non è, nel tempo, tanto lungo che non si possa farlo, specie quando il desiderio della brevitá consigli di accelerare il passo. Nelle opere di colui che, senz'essere un vero sofista, fu certamente il piú forte e vivace intelletto di sofista che sia mai esistito, le tendenze biografiche e descrittive proprie della sofistica, si spiegarono copiosamente, pur senza trascendere mai i limiti di quella compostezza letteraria onde Luciano sembrò possedere il segreto. I suoi dialoghi sulle *Immagini* (Εἰκόνες e Ὑπὲρ τῶν Εἰκόνων) e molti di quelli satirici, e i due libri *Della vera Istoria*, nei quali,

(1) Darò in *Nota*, alla fine del capitolo, un po' di bibliografia sulla fortuna del *Quadro di Cebete* in Italia, dal Cinquecento in poi.

pur ridendone, imitò i romanzieri fantastici e i periegeti troppo immaginosi, e altri scritti ancora, porgono molti esempi di descrizioni nelle quali, tuttavia, non sempre al valore intenzionale si adegua il pregio effettivo dell'osservazione e delle immagini. Non si può dire ch'egli sia un grande pittore di caratteri; quale era filosofo, tale era scrittore. Gli mancava spesso l'acume nella visione plastica delle cose, gli sfuggivano i rilievi esatti dei caratteri: era insomma uno spirito vivace, ma superficiale; brillante, ma poco capace, come di profonda vita interiore, cosí di vasta intuizione artistica. Ma questo, che si riferisce al complessivo valore spirituale dell'opera sua, non diminuisce i meriti di alcune sue parti, e non distrugge la singolare importanza storica che hanno per noi alcuni dei dialoghi giá rammentati. È assai notevole, per esempio, nelle *Immagini*, quel suo ricomporre di sulle opere d'arte a lui note, elogiando la venustá di Pantea, un vero canone di bellezza, a quel modo avevan giá fatto, di su le mortali fattezze di donne bellissime, alcuni grandi artisti a lui non ignoti, per le testimonianze di Senofonte, di Cicerone e di Plinio: e va rilevato che questo non gli veniva fatto come per caso nella foga del discorso laudativo, ma di proposito deliberato e con piena consapevolezza. Licinio, il grande adulatore, lo annunzia chiaramente, dopo aver menzionato alcune fra le piú gloriose opere dell'arte greca: — « Or dunque, da tutte codeste insieme, convenevolmente disponendola, ti mostrerò io una sola immagine, che di ciascuna avrá il piú eccellente ». — Ed a Polistrato, che gli domanda: — « Ed in qual modo ciò potrá farsi? » — risponde spiegando il procedimento che terrá: — « Non vi ha difficoltá, o Polistrato, se accomodando quelle immagini al discorso nostro gli comandiamo di adornarle, comporle ed abbellirle col piú bell'ordine a noi possibile, conservando insieme in tal mescolanza la proporzione e la varietá ». (1) — E, non ostante l'origine dop-

(1) Mi valgo della versione di GUGLIELMO MANZI (*Le opere* di

piamente artificiosa, il « canone » riesce tutto colorito di seducente vivacitá. La bellezza plastica ha nell'amoroso Luciano un ammiratore sagace ed un accorto descrittore: le venustá marmoree create da Prassitele, da Alcamene, da Fidia, da Calamide, le sfumature soavi dei colori, fermate sulla pietra o sulla tela da Polignoto, da Eufranore, da Apelle e da Aezione, si animano, si muovono, vivono, assieme accolte nel voluttuoso sorriso di quella nitida prosa. Ma è chiaro che il miracolo s'è compiuto nella riflessione critica dello scrittore, prima ancora che nell'intuizione sua fantastica di cosí nova bellezza. Vo' dire ch'egli ha conosciuto ed ammirato le opere di quei grandi artisti, e s'è reso conto del loro pregio, avanti di ricomporne le linee e i colori nella sua visione poetica. Cosí l'esaltazione di Pantea è, assieme, opera di critica e opera d'arte. « I dintorni della chioma, il mento, i ben lineati sopraccigli concedi che gli abbia tali quali li fece Prassitele, conservandogli quegli occhi languidi insieme e leggiadri ed amabili (τῶν ὀφθαλμῶν δὲ τὸ ὑγρὸν ἅμα τῷ φαιδρῷ καὶ κεχαρισμένῳ), secondo il concetto dell'artefice... Il contorno di tutto il volto, il liscio delle guance, la proporzione del naso, le presti Fidia e la Lennia; la bocca con quella sua sfenditura ed il collo (ἔτι καὶ στόματος ἁρμογὴν... καὶ τὸν αὐχένα) lo prenderá dall'Amazone... »: sentite che lo scrittore ha qui realmente presenti le immortali opere di quei grandi, e ne rammemora le bellezze e le rivive. Lo stesso accade sempre che nelle opere d'arte rammentate, anche altrove, entri quell'elemento sensuale ch'è caro a Luciano. Basti ricordare, una fra tante, la descrizione, bellissima, del tempio di Venere a Guido, e del simulacro prassitelico della dea, cui un folle amante segnò in eterno col suo sacrilego amplesso.

E degli scrittori sofisti, nei quali la tendenza descrittiva

LUCIANO volgarizzate da G. M., vol. II, p. 347, Losanna, 1819), che preferisco a quella del Settembrini.

fece cosí le sue prove, basti aver citato — uno per tutti — il migliore (1). Ma altro è descriver caratteri e parvenze umane, sia pur nelle forme che piú si accostano a quelle delle arti figurative, altro è descrivere opere d'arte, e quindi esercitare la critica d'arte, se anche lo scrittore abbia per oggetto quadri e statue puramente immaginari, e il suo studio si risolva dunque in esercitazione retorica. Di codeste esercitazioni, che furono frequenti ed ebbero singolare importanza, bisogna pur che diciamo qualcosa.

***

« Celebravasi un solenne certame appo i Napoletani. La cittá loro è posta in Italia: essi sono greci d'origine, e molto colti, onde anche ne' loro studi grecizzano. Non essendo io per nulla disposto a declamare in pubblico, i giovani, che frequentavano la casa del mio albergatore, mi davano per ciò fastidio; ond'io mi recai a diporto fuor delle mura ne' sobborghi, che stanno a mare, dove havvi un portico esposto a zefiro, con quattro, se ben mi ricordo, o cinque arcate, riguardanti il Tirreno. Esso splendeva di quanti marmi può vantare la magnificenza, e sopra tutto di pitture. V'erano de' quadri sospesi, che qualcuno a parer mio avea raccolti non senza buono intendimento, spiccando in essi la virtú di parecchi pittori. Io sentiami tratto da per me stesso a lodare que' dipinti, ma vi si aggiunse che un figlio del mio ospite, giovinetto affatto, poiché toccava il decimo anno, era meco, e, bramoso di udire e di apprendere, in vedermi intento a rimirarli mi pregò che glieli spiegassi. Per non parere un dappoco: — Sia come vuoi! — gli dissi — mi

(1) Sul quale, e sulla sua critica d'arte, è da vedere lo scritto di H. Blümmer, *Archäologische Studien zu Lucian* (Breslau, 1867); e sulla sua fortuna nel Rinascimento, il discorso di R. Forster, *Lucian in der Renaissance*, in *Archiv für Litteraturgeschichte*, XIV (1866), pp. 337 e segg.

serviranno essi per argomento di una declamazione quando verranno i giovani. — Venuti questi: — Proponga — io aggiunsi — il fanciullo, e sia consacrata a lui la mia fatica. Voi seguitemi intanto; né solo m'approvate, ma se qualche cosa non al tutto io chiaramente spiegassi, interrogatemi ». —

Con queste parole Filostrato di Lemno (1) narra nell'esordio delle sue Εἰκόνες l'occasione ond'egli fu tratto a comporre l'opera che meglio ha raccomandato il suo nome alla simpatia e allo studio dei posteri (2). Occasione evidentemente posticcia, e che ha senza dubbio contribuito a far sorgere e a convalidare i dubbi spesse volte sollevati dagli

(1) Com'è noto, i Filostrati scrittori, dei quali si ha ricordo, furon quattro. Venne primo un Filostrato di Lemno, maestro di retorica ad Atene, che secondo Suida sarebbe vissuto ai tempi di Nerone, e al quale si attribuisce ora il dialogo Νέρων, pervenuto a noi fra gli scritti di Luciano. Seguirono, agli inizi del terzo secolo, e senza dubbio discendenti da lui, due altri Filostrati, il secondo ed il terzo, zio e nipote, ambedue di Lemno, e scrittori e sofisti ambedue. Filostrato secondo, che si chiama da se stesso, nelle sue *Vite dei sofisti*, Flavio Filostrato, e che Eusebio designa come Filostrato Ateniese, perché professò retorica in Atene, scrisse, oltre le biografie dei sofisti, la *Vita di Apollonio di Tiana*, e altre cose minori. Filostrato terzo, o « Filostrato di Lemno », o « Filostrato il vecchio » (come si suol chiamarlo, per distinguerlo dal quarto Filostrato), fu autore — secondo Suida — oltre che delle Εἰκόνες, di altre opere che c'interessano assai meno (Παναθηναϊκός, Τρωϊκός — forse identica con Ἡρωϊκός, — Παράφρασις τῆς Ὁμήρου ἀσπίδος, Μελέται). Il quarto Filostrato, che si suol dire « Filostrato il giovane », non rammentato da Suida, fu nipote del « Vecchio », visse probabilmente nella seconda metá del terzo secolo, e lasciò una seconda raccolta di Εἰκόνες, a somiglianza di quella composta dal nonno. Si v. su di essi, oltre le storie letterarie del Christ e dei Croiset, *Die Philostrate*, in *Fünf Abhändlungen* di THEODOR BERGK, Leipzig, 1883. Del resto, tutta codesta genealogia dei Filostrati è molto incerta. Anche recentemente KARL MÜNSCHER l'ha rifatta da capo, in modo diverso (in *Philologus, Suppl.*, B. 10, 467-558).

(2) Mi valgo, per le citazioni, della buona versione italiana, che corre sotto il nome del Lancetti (*Le opere dei due Filostrati* volgarizzate da V. L., Milano, vol. I, coi tipi di F. Sonzogno, 1828; vol. II, dalla Tip. di P. A. Molina, 1831; il passo citato è nel vol. II, alla p. 421), ma alla quale, in realtá, hanno collaborato altri due autori. Infatti

studiosi circa la reale esistenza delle opere d'arte descritte da Filostrato. La disputa in proposito, a lungo dibattuta tra filologi ed archeologi, non è punto sedata, e forse non giungerá mai a pacifiche conclusioni. Forse la veritá sta nel giusto mezzo. Intanto, una cosa è certa: che i Filostrati e i loro numerosi imitatori ebbero il primo impulso esteriore alla composizione delle loro opere descrittive, da un fatto che si verificava sotto i loro occhi: dal diffondersi e dal moltiplicarsi, fra i loro contemporanei, dell'uso di raccogliere in pinacoteche e gallerie, pubbliche e private, le opere d'arte prima sparse pei templi e per le case. A mano a mano che

l'*Esordio* e le prime sei *Immagini* sono tradotti da Anna Maria Petrettini, «una dotta e leggiadra femmina greca» (e il Lancetti gli riprodusse traendoli dal *Giornale di lettere ed arti* di Venezia, vol. VIII, 1825, pp. 163 e segg.), e la quindicesima *Immagine* è tradotta da Filippo Mercuri (e il Lancetti la trasse dalla *Biblioteca Italiana*, quaderno n. 158, febbraio 1829, pp. 229 e segg.). Tutta del Mercuri è la versione delle *Statue* di Callistrato aggiunta in fondo al volume. La prima edizione compiuta e attendibile di tutte le opere dei Filostrati, aggiuntevi le *Statue* di Callistrato e una versione latina d'ogni cosa, fu quella lipsiense del 1709 (*Philostratorum quae supersunt omnia*... recensuit... GOTTFRIDUS OLEARIUS); le migliori oggi esistenti, per le *Immagini* del Vecchio e del Giovane, son quelle, pur lipsiensi, della Biblioteca Teubneriana (1893 e 1902). Alle *Immagini* del Giovane vanno, al solito, unite le *Statue* di Callistrato. In Italia se ne fecero durante il Cinquecento numerose edizioni, sebbene la diffusione loro non raggiungesse mai quella conseguita dalla *Tavola di Cebete*. Va rilevato che spesso gli scritti dei Filostrati vennero in luce assieme con le opere di Luciano. Cosí accadde, per esempio, nella prima edizione che si fece in Italia nel secolo XVI, delle *Immagini* dei due Filostrati e delle *Statue* di Callistrato nel testo originale. Ecco la parte latina del frontespizio: QUE HOC VOLUMINE CON || TINENTUR || Luciani Opera. || Icones Philostrati. || Eiusdem Heroica. || Eiusdem uitae Sophistarum. || Icones Iunioris Philostrati. || AL DUS. — *Expl.: «Venetiis in aedib. Aldi mense Iunii. M. D III»*. Anche assieme con le opere di Luciano furono ristampati gli scritti d'arte dei Filostrati e di Callistrato a Venezia, «*In aedibus Aldi et Asulani*», nel 1522. Separatamente dalle opere di Luciano codesti scritti furon pubblicati, nel testo greco, a Firenze, dal Giunta, nel 1517; e a Venezia, prima dal Giunta, poi da P. e I. M. Nicolinos, rispettivamente nel 1535 e nel 1550.

le opere d'arte, conchiuso il periodo delle grandi creazioni greche, si facevan rare e quindi preziose, era sorta nel mondo, ormai tutto romano, la mania delle raccolte e delle collezioni. Col diffondersi di codesta mania si moltiplicarono certo, pronti ed astuti, i commercianti di oggetti d'arte, sorsero, accanto ai ricchi ingenui, gli amatori, gl'intendenti, i dilettanti: si venne creando una scienza pratica del commercio artistico, che non poté non aver rapporti continui con una scienza storica ed estetica, che se non fu sempre critica, nel compiuto senso della parola, aspirò ad esser tale e certo talvolta vi riuscí. E, senza dubbio, ci furono i cataloghi ragionati, e non mancarono i ciceroni dei musei, o i piccoli «Pausania» delle collezioni e delle raccolte pubbliche e private. Le necessitá degli ordinamenti, le curiositá dei dilettanti e degli ignari tanto piú frequentemente dovettero esser soddisfatte, in quanto giungevano opportune a porgere sfogo alle tendenze sofistiche dell'epoca. Che gioia! Aver qualcosa da descrivere: qualcosa attorno cui esercitare l'agilitá dei pieghevoli ingegni e delle docili fantasie, ponendo a gara l'arte della parola con l'arte dei colori e delle linee! Nulla di strano che poi, a poco a poco, le fantasie finissero per prender la mano, ed, esauriti gli oggetti da descrivere, o infastidite delle limitazioni poste ai loro voli dalla realtá obiettiva delle opere esistenti, giungessero a crearsi e vagheggiare fantasmi di quadri e di statue, per appagare insieme, nel carezzarli con gli occhi della mente e nel blandirli con le parole seguaci, il doppio impeto della creazione e della critica.

Certo, Filostrato ripensò ai musei da lui veduti, quando si accinse a comporre le sue descrizioni; certo, i ricordi di opere a lui note e giá ammirate, gli rifiorirono a gara nella memoria, via via che procedeva nell'immaginaria sua visita; forse anche descrisse o si provò di proposito a descrivere alcune opere realmente esistenti; ma sostenere che tutto quel ch'egli ha descritto sia veramente passato sotto i suoi occhi nella concretezza delle linee e dei colori, è forse ri-

porre una troppo ingenua fiducia nella probitá d'una fantasia sofistica. Appaghiamoci dunque di credere che nelle sue descrizioni il « vero » si alterni col « possibile », il veduto col sognato, l'accettato con l'inventato. Ciò non isminuisce il pregio della sua opera singolare.

Alla quale aggiunge importanza l'*Esordio* che la precede, e che non si limita al racconto delle immaginarie circostanze donde il libro ebbe origine, ma si dilunga in considerazioni teoriche veramente interessanti. Per esempio, vi si afferma, proprio all'inizio, la sostanziale identitá delle arti figurative con la poesia, quando si dice che « sí un'arte che l'altra mirano con pari sforzo ad esprimere le immagini e le opere degli eroi » (φορὰ γὰρ ἴση ἀμφοῖν ἐς τὰ τῶν ἡρώων ἔργα καὶ εἴδη). L'imitazione è, secondo Filostrato, « la piú antica delle invenzioni, e la piú prossima alla natura » (. . . βασανίζοντι δὲ τὴν γένεσιν τῆς τέχνης μίμησις μὲν εὕρημα πρεσβύτατον καὶ ξυγγενέστατον τῇ φύσει); non solo, ma — e qui si ribadisce il concetto iniziale dell'identitá delle arti — la rinvennero « uomini saggi, che or pittura, ora plastica l'appellarono » (εὗρον δὲ αὐτὴν σοφοὶ ἄνδρες τὸ μὲν ζωγραφίαν, τὸ δὲ πλαστικὴν φήσαντες).

E sono pure acutamente indicate le differenze che la tecnica dell'estrinsecazione crea poi fra la pittura e la scultura, e il valore essenziale del chiaroscuro. « La pittura... s'aiuta dei colori; né ciò solo fa, ma con quest'unico mezzo, ella assai piú opera che le altre arti con molti. Imperocché fa apparire le ombre, e lo sguardo esprime ora del furente, or dell'afflitto ed ora dell'allegro. La plastica punto non mostra lo splendore degli occhi, quali ch'essi sieno, mentre la pittura fa ben conoscere qual è occhio vivace, quale ceruleo e qual nero; distingue la chioma bionda, la fulva, la rilucente, ed il colore delle vesti e delle armi; rappresenta infine e camere e case e boschi e monti e fontane, e l'etere, che tutto in sé abbraccia ».

I soggetti delle sessantaquattro « immagini » descritte da Filostrato, sono abilmente variati. Predominano i quadri di

argomento mitologico, ma non mancano quelli che oggi chiameremmo « quadri di genere », ed i paesaggi. Accanto a un episodio omerico delle guerre troiane, sta una scena di nozze avvivata dalla presenza del dio Como « rosso per vino e dormiente in piedi per ubbriachezza », e un idillio letterario allegorizzato: le Favole, che vanno a visitare Esopo « perché gli vogliono bene, avendo egli presa cura di loro »; fra un dipinto figurante gli amori di Nettuno ed Amimone, ed un altro che mostra Amfione tutto preso dall'ebbrezza del suo canto al suono della lira donatagli da Mercurio, un paesaggio paludoso, dove i colori grassi e i riflessi delle acque ben rendono l'impressione ottica dell'umiditá diffusa nel piano. E cosí via. Precede di solito, quando si tratta di soggetti mitologici o letterari, qualche cenno sull'argomento; segue la descrizione del quadro. E la descrizione, spesso molto minuziosa, non manca di vivacitá e di calore. Certi particolari, acutamente rilevati, fan pensare che l'autore abbia avuto realmente innanzi agli occhi ciò che descriveva, o che, in ogni modo, unisse a una gran pratica di opere d'arte una singolare squisitezza d'intuizione. Sentite, per esempio, come descrive una gran frotta di pesci, mirabilmente resi sulla tela: « Nell'azzurra lucidezza delle onde traspaiono i vari loro colori; i primi sembrano del tutto neri, un po' meno quelli che vengono dopo, gli altri che succedono giá ingannano la vista, poscia paiono quasi ombre, poi son simili all'acqua, tanto che fa d'uopo indovinarne i colori, perché la vista, che dall'alto nelle acque si immerge, si oscura e vacilla, sí da non potervi scorgere ciò che contengono » (1). Qui non c'è il sofista che si compiace di dar prova delle sue abilitá retoriche; qui c'è l'uomo intendente e amante

(1) Versione del Lancetti, ediz. cit., II, p. 447. Va notato che il Lancetti ha diviso in due l'« immagine » duodecima del testo greco, dando alla prima metá per titolo *Il Bosforo*, e alla seconda (dalla quale è tolto il passo qui citato) *I pescatori*. Perciò nella sua versione le « immagini » del primo libro sono trentuno, invece che trenta come nell' originale.

dell'arte, che ben descrive quel che ha bene osservato o vivacemente intuito. E il valore dell'intuizione come pura fonte dell'immagine artistica non gli sfugge, anzi lo afferma in un passo che mi pare sia stato a torto trascurato, e metta conto riferire: «Bellissima anche pe' suoi costumi fu descritta Pantea da Senofonte, sí per aver ricusato gli amori di Araspe, e non aver ceduto a Ciro, e sí per aver voluto comune la tomba con Abradate. Quale poi fosse la sua capigliatura, quale il sopracciglio, e quali l'aspetto e la bocca, ancora Senofonte nol disse, benché in siffatte descrizioni si mostrasse tanto abile. Il pittore però, niente atto allo scrivere, ma esercitatissimo al dipingere, comunque mai non vedesse Pantea, pure versato nella lettura di Senofonte, l'ha dipinta quale dall'indole sua poté immaginarla» (1). Né mancano le osservazioni d'indole tecnica, a dimostrare in Filostrato conoscenze estese dell'arte. Si rivolge egli ad Olimpo, effigiato nell'atto di mirarsi nell'acqua, e, dopo averlo descritto, soggiunge: «Tale l'acqua ti rappresenta, alla quale stai dal sasso guardando col corpo inclinato; ché se ti mostrasse diritto non ben renderebbe le parti al petto

---

(1) *Pantea*, «immagine» IX del libro II; *Op. cit.*, II, 499. La versione rende fedelmente il testo greco: «ὁποία δὲ ἡ κόμη καὶ οφρὺς ὅση καὶ οἷον ἔβλεπε καὶ ὡς εἶχε τοῦ στόματος, οὔπω ὁ Ξενοφῶν εἴρηκε καίτοι δεινὸς ὂν περιλαλῆσαι ταῦτα, ἀλλ' ἀνὴρ ξυγγράφειν μὲν οὐχ ἱκανός, γράφειν δὲ ἱκανώτατος, αὐτῇ μὲν Πανθείᾳ οὐκ ἐντυχών, Ξενοφῶντι δὲ ὁμιλήσας γράφει τὴν Πάνθειαν, ὁποίαν τῇ ψυχῇ ἐτεκμήρατο». Ediz. cit. (Rec. Seminar. Vindobon. Sodales), Lipsiae, 1893, pp. 78 e seg. A queste e ad altre osservazioni acute, non mi sembra faccia contrasto un giudizio un po' reciso che s'incontra súbito, nella seconda «immagine», *Como*: «È un vantaggio [corr.: «dovere»] pe' pittori l'aver ad esprimere belle facce, senza il che i loro dipinti sono quasi ciechi»: «πρόσωπα δὲ ὀφείλεται μὲν παρὰ τῶν ζωγράφων τοῖς ἐν ὥρᾳ καὶ τυφλώττουσί γε ἄνευ τούτων αἱ γραφάι (*Op. cit.*, II, 423, e Ed. Teubn. cit., p. 7); poiché non credo s'abbia qui a vedere una confusione del «bello» fisico o simpatico col «bello» artistico, ossia con la compiutezza dell' espressione. Filostrato vuol probabilmente accennare solo alle maggiori attrattive che, pur fuori del campo puramente estetico, può aggiungere all'opera d'arte la «simpatia» dell'argomento.

inferiori, perché le imitazioni che dall'acqua provengono sono superficiali, e ciò che è lungo nell'acqua rimane raccorciato... » (1). Altrove, a proposito d'un quadro raffigurante l'assedio di Tebe, osserva: « Grazioso è il pensiero del pittore. Nel rappresentare dietro le mura i combattenti, parte gli fa vedere interi, parte coperti sino alle gambe, parte sino a mezzo il corpo; di alcuni si vede il petto, di altri la sola testa, poi gli elmi, e da ultimo le punte dell'aste. Questo è un saperne, o fanciullo, di prospettiva; ché in fatti devono sottrarsi gli uomini agli occhi e scomparire a mano a mano che gira il muro » (2).

Vero è che di codeste sue conoscenze egli fa uso assai moderato, e in tutte le sue 64 « immagini » i giudizi ragionatamente critici sono assai pochi. Le opere che descrive gli paion tutte belle, ma non è sempre dato, a traverso i particolari delle sue analisi, scernere i veri motivi di codesta bellezza. Spesso egli limita il succo del suo giudizio entro i termini dell'esclamazione ammirativa. Raro è che spieghi e approfondisca. Eppure, le poche volte che lo fa, dimostra finezza e vigore di discernimento. Ne ho giá dato qualche esempio; eccone un ultimo: si veda come egli sappia distinguere, a proposito del serto di fiori ond'è cinta la testa del dio Como, quella che è la materialitá grezza della riproduzione, dai suoi pregi artistici: « La corona di rose al certo merita lode, ma non giá per la forma, ché non è grande artifizio l'imitare l'aspetto de' fiori con tinte o gialle o cilestri. È piuttosto a commendarsi la delicatezza e morbidezza del serto; ed in fatti io lodo la rugiada che hanno le rose, ond'è che in esse quasi dipinto è l'odore » (3).

Tutto questo, e anche il non aver Filostrato abusato degli artifici retorici, sí che la sua opera non riuscisse una

---

(1) *Olimpo*, « immagine » XXI (ma XX) del I libro. *Op. cit.*, II, pp. 459 e seg.

(2) *Meneceo*, « immagine » IV del libro I. *Op. cit.*, II, 426.

(3) *Op. cit.*, II, 424.

fastidiosa esercitazione sofistica o una mostruosa singolaritá, fece sí che le *Immagini* avessero negli anni e nei secoli un grande numero di imitazioni (1). Divennero quasi un « genere », tanta fortuna ebbero, anche presso i posteri piú remoti. Né qui mette conto passare in rassegna tutti codesti loro epigoni, dalle diciassette *Immagini* del quarto Filostrato, e dalle quattordici Ἐκφράσεις di Callistrato — pur superiore per abilitá descrittiva e per finezza di critica ai suoi predecessori (2) — fino alle piú tarde continuazioni e imitazioni bi-

---

(1) Su Filostrato il vecchio e i suoi imitatori son da vedere: TORKILL-BADEN, *De arte ac judicio Flavii Philostrati in describendis imaginibus*, Hafniae, 1792; CH. HEYNE, *Philostrati Imaginum et Callistrati Statuarum Illustratio*, Gottingae, 1796; GOETHE, *Philostrats Gemälde und Antik und Modern* (nel vol. XII delle Opere complete, Stuttgart, 1879); TÖLKEN, *Ueber das verschiedene Verhältniss der antiken und modernen Malerei zur Poesie*, Berlin, 1822; JACOBS U. WELCHER, *Philostratorum Imagines*, 1825; EDUARD MÜLLER, *Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten*, Breslau, 1834-37, B. II, pp. 315-327; C. L. KAYSER, *De Pinacoteca quadam neapolitana*, Heidelberg, 1844; K. FRIEDERICHS, *Die Philostratischen Bilder*, Erlangen, 1860; H. BRÜNN, *Die Philostratischen Gemälde gegen K. Friederichs vertheidigt*, Leipzig 1861; P. MATZ, *De Philostratorum in describendis imaginibus fide*, Bonnae, 1868; C. NEMITZ, *De Philostratorum Imaginibus*, Vratislaviae, 1875; BOUGOT, *Une Galerie antique*, Paris, 1881; BERTRAND, *Un critique d'art dans l'antiquité: Philostrate et son école*, Paris, Thorin, 1882; A. KALKMANN, *Ueber die Ekphraseis des älteren Philostratus*, in *Rheinisches Museum*, XXXVII (1882), pp. 397 e segg.; MENÉNDEZ Y PELAYO, *Tratadistas*, pp. 366 e segg. Del libro qui dietro citato di EDUARD MÜLLER, *Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten*, ho potuto valermi solo per questo foglio di stampa, poiché i precedenti eran giá licenziati alla tipografia, quando, dopo averlo invano cercato nelle biblioteche di Firenze e d'altre cittá, mi riuscí d'averlo in prestito per breve tempo dalla Nazionale di Roma. Né vi trovai, a ogni modo, tali notizie o giudizi da dover mutare il giá detto. Per quanto concerne in special modo le arti figurative, hanno importanza il quarto e il quinto capitolo del II volume (pp. 253-327).

(2) Vi sono, nelle sue Ἐκφράσεις, osservazioni di una novitá e di un'acutezza veramente singolari. In una statua di baccante, « ritenendo la pietra la sua natura, tuttavia oltrepassava affatto le leggi delle pietre. Perocché ciò che agli occhi appariva realmente era una statua; ma

zantine: fino, per esempio, alle *Icones* di quel Giovanni Eugenico, trapezunzio, che visse nella prima metá del secolo XV (1). Basti solo l'avervi accennato, e il tener presente la vitalitá vigorosa che il « genere » mantenne attraverso oltre dieci secoli di tempo. Sicché, chi ben ci pensi, dalle *Immagini* del terzo Filostrato alla *Galleria* del nostro G. B. Marino, nella catena delle opere intente a descrivere le figu-

---

l'arte era ita tant'oltre coll' imitazione, che pareva aver dinanzi una che veramente esistesse. Vedresti certamente un solido marmo ammollito in effigie di femmina, e questa indole femminile veniva animata dalla ferocia; e avvegnaché fosse priva di movimento, era giá condotta alla facoltá d'infuriare ». (*Op. cit.*, versione del Mercuri, II, pp. 593 e seg.). In un bronzo rappresentante l'Amore, il dio « era posto in un fermo stato, e tuttavia imponeva agli occhi, quasi che avesse per il metallo la facoltá di muoversi. Ed esultava di riso, vibrando dagli occhi alcuni raggi ignei e mansueti. E si poteva vedere il metallo assecondare gli affetti e ammettere di leggeri l' imitazione del riso » (*Ibid.*, p. 596). In una composizione marmorea, Narciso stava in piedi innanzi alla fonte, usando di essa come di specchio, « e diffondendo in essa la forma del suo volto: e la fonte ricevendo i suoi lineamenti dava l' immagine delle sue forme onde si paresse che fra loro contendessero questi due diversi generi di cose. Imperocché il marmo tutto si trasformava all'imitazione di quel vero fanciullo. E la fonte contendea cogli sforzi dell'arte nel marmo; esprimendo con figura priva di soliditá corporea la somiglianza della figura, che facea un corpo solido; e vestendo dell'ombra derivata dall'immagine la materia dell'acqua come di carne ». (*Ibid.*, p. 596). Un « Amore » fanciullo, di Prassitele, fuso nel bronzo, « era tenero avendo un' indole contraria alla tenerezza, e privo di mollezza inchinava alla mollezza, e il metallo usciva da tutto l'ordine della sua natura, allargando i suoi limiti alla vera espressione, e privo d'anima, tuttavia avea ricevuta anche l'anima. Perocché l'arte suggeriva la facoltá di quelle cose, di che né era capace la materia, né aveva un altro che le ispirasse ». (*Ibid.*, p. 607). Non ostanti le dovizie verbali, delle quali Callistrato si compiace, non si può negare la finezza dei giudizi per esse espressi. Il quarto Filostrato premette alle sue *Immagini* un proemio, nel quale è pur qualche osservazione interessante, sebbene il Menéndez y Pelayo (*Tratadistas*, p. 370) ne abbia forse un po' esagerato l' importanza.

(1) Si veda tutta la bibliografia a lui relativa in KRUMBACHER, *Byz. Litt.*, pp. 496 e seg.

razioni delle arti pittoriche e delle plastiche, via via, attraverso la letteratura alessandrina e la bizantina e l'italiana, non è facile scorgere una soluzione di continuitá.

Cosí, filosofi ed artisti, descrittori e tecnici, uomini di tempi e di nazioni e di tempre diverse, vennero via via accumulando, nel lungo giro d'anni che si suole designare col nome di antichitá classica, una serie di concetti, d'osservazioni, di nozioni pratiche, gran parte dei quali furono, per le gelose cure del Medio Evo e per l'operositá diligente dei Bizantini, conservati e tramandati ai secoli del Rinascimento. Né è a dire che, pur nei tempi di minor luce intellettuale ed artistica, codesto grande patrimonio di pensiero e d'arte non esercitasse una sua efficacia sugli spiriti che n'ebbero qualche conoscenza e che furon capaci di usufruirne. Non foss'altro, cambiandosi qua e lá in tradizioni, e talor assumendo le vesti della leggenda e del miracolo, oppure legandosi ai riti e ai miti della nuova religione e seguendone la fortuna, concetti e pratiche, insegnamenti teorici e precetti empirici vissero, di piú modesta vita, anche nel Medio Evo. Certo mantennero, fosse pur nella vaga consistenza dei ricordi eruditi attenuati dagli anni e dalla barbarie dei tempi, quelle correnti ideali di pensiero e d'arte, che nella fulgente pienezza de' risorti studi umanistici e nel vigoreggiare dell'arte e del pensiero italiani dovevan per opera di Leonardo e di Michelangelo far capo alla duplice estetica del Rinascimento.

NOTA

Ecco gli elenchi bibliografici di Vitruvio e di Plinio, ai quali mi sono riferito qui dietro (p. 74, n. 2). Riproduco quello di Vitruvio per intero, quello di Plinio solo nei tratti che concernono i libri dal trentesimoterzo al trentesimosettimo. L'uno e l'altro costituiscono, uniti assieme, il piú vasto inventario che ci sia pervenuto della scienza antica attorno le arti figurative.

Faccio seguire a codesti elenchi gli appunti bibliografici che ho promessi (p. 121, n. 1) sulla fortuna del *Quadro di Cebete* in Italia.

I.

Vitruvio.

... primum Agatharcus Athenis Aeschylo docente tragoediam scaenam fecit et de ea commentarium reliquit. ex eo moniti Democritus et Anaxagoras de eadem re scripserunt, quemadmodum oporteat ad aciem oculorum radiorumque extentionem certo loco centro constituto lineas ratione naturali respondere, uti de incerta re certae imagines aedificiorum in scaenarum picturis redderent speciem et quae in directis planisque frontibus sint figurata, alia abscendentia alia prominentia esse videantur. postea Silenus de symmetriis doricorum edidit volumen, de aede Iunonis quae est Sami dorica Theodorus, de ionica Ephesi quae est Dianae Chersiphron et Metagenes, de fano Minervae quod est Prienae ionicum Pytheos, item de aede Minervae dorica quae est Athenis in arce Ictinos et Carpion, Theodorus Phocaeus de tholo qui est Delphis, Philo de aedium sacrarum symmetriis et de armamentario quod fecerat Piraeei portu, Hermogenes de aede Dianae ionica quae est Magnesiae pseudodipteros et Liberi Patris Teo monopteros, item Arcesius de symmetriis corinthiis et ionico Trallibus Aesculapio quod etiam ipse sua manu dicitur fecisse, de Mausoleo Satyrus et Pytheos, quibus vero felicitas maximum summumque contulit munus. quorum enim artes aevo perpetuo nobi-

lissimas laudes et sempiterno florentes habere iudicantur, excogitatis egregias operas praestiterunt. namque singulis frontibus singuli artifices sumpserunt certatim partes ad ornandum et probandum Leochares Bryaxis Scopas Praxiteles, nonnulli etiam putant Timotheum, quorum artis eminens excellentia coegit ad septem spectaculorum eius operis pervenire famam. praeterea minus nobiles multi praecepta symmetriarum conscripserunt, uti Nexaris Theocydes Demophilos Pollis Leonidas Silanion Melampus Sarnacus Euphranor. non minus de machinationibus, uti Diades Archytas Archimedes Ctesibios Nymphodorus Philo Byzantius Diphilos Democles Charidas Polyidos Pyrros Agesistratos. quorum ex commentariis quae utilia esse his rebus animadverti, collecta in unum coegi corpus, et ideo maxime quod animadverti in ea re ab Graecis volumina plura edita, ab nostris oppido quam pauca. Fuficius enim mirum de his rebus ni primus instituit edere volumen, item Terentius Varro de novem disciplinis unum de architectura, Publius Septimius duo. amplius vero in id genus scripturae adhuc nemo incubuisse videtur, cum fuissent et antiqui cives magni architecti, qui potuissent non minus eleganter scripta comparare. namque Athenis Antistates et Callaeschros et Antimachides et Pormos architecti Pisistrato aedem Iovi Olympio facienti fundamenta constituerunt, post mortem autem eius propter interpellationem reipublicae incepta reliquerunt. itaque circiter annis quadringentis post Antiochus rex cum in id opus inpensam esset pollicitus, cellae magnitudinem et columnarum circa dipteron conlocationem epistyliorumque et ceterorum ornamentorum ad symmetriam distributionem magna sollertia scientiaque summa civis Romanus Cossutius nobiliter est architectatus. id autem opus non modo vulgo sed etiam in paucis a magnificentia nominatur. nam quattuor locis sunt aedium sacrarum marmoreis operibus ornatae dispositiones, e quibus proprie deis nominationes clarissima fama nominantur. quarum excellentiae prudentesque cogitationum apparatus suspectus habent in deorum caerimonia. primumque aedis Ephesi Dianae ionico genere a Chersiphrone Gnosio et filio eius Metagene est instituta, quam postea Demetrius ipsius Dianae servus et Paeonius Ephesius dicuntur perfecisse. Mileti Apollini item ionicis symmetriis idem Paeonius Daphnisque Milesius instituerunt. Eleusine Cereris et Proserpinae cellam inmani magnitudine Ictinos dorico more sine exterioribus columnis ad laxamentum

usus sacrificiorum pertexit. eam autem postea cum Demetrius Phalereus Athenis rerum potiretur, Philo ante templum in fronte columnis constitutis prostylon fecit. ita aucto vestibulo laxamentum initiantibus operique summam adiecit auctoritatem. in asty vero Olympium amplo modulorum comparatu corinthiis symmetriis et proportionibus, uti supra scriptum est, architectandum Cossutius suscepisse memoratur, cuius commentarium nullum est inventum. nec tamen a Cossutio solum de his rebus scripta sunt desideranda sed etiam a G. Mucio, qui magna scientia confisus aedis Honoris et Virtutis Marianae cellae columnarumque et epistyliorum symmetrias legitimis artis institutis perfecit. id vero si marmoreum fuisset, ut haberet quemadmodum ab arte subtilitatem sic ab magnificentia et inpensis auctoritatem, in primis et summis operibus nominaretur. (*De Arch.*, VII, *Praef.*, 11-17).

II.

Plinio.

L. XXXIII CONTINENTUR *metallorum naturae* ... EX AUCTORIBUS: Domitiano Caesare. Iunio Gracchano. L. Pisone. M. Varrone. Corvino. Attico Pomponio. Calvo Licinio. Cornelio Nepote. Muciano. Boccho. Fetiale. Fenestella. Valerio Maximo. Iulio Basso qui de medicina Graece scripsit. Sextio Nigro qui item. — EXTERNIS: Theophrasto. Democrito. Iuba. Timaeo historico. Qui de medicina metallica scripserunt: Heraclide. Andrea. Diagora. Botrye. Archedemo. Dionysio. Aristogene. Democle. Mneside. Attalo medico. Xenocrate idem. Theomnesto. Nymphodoro. Iolla. Apollodoro. Pasitele qui mirabilia opera scripsit. Antigono qui de toreutice scripsit. Menaechmo qui item.

L. XXXIV CONTINENTUR *aeris metalla* ... EX AUCTORIBUS: L. Pisone. Antiate. Verrio. M. Varrone. Cornelio Nepote. Messala Rufo. Marso poeta. Boccho. Iulio Basso qui de medicina graece scripsit. Sextio Nigro qui item. Fabio Vestale. — EXTERNIS: Democrito. Metrodoro Scepsio. Menaechmo qui de toreutice scripsit. Xenocrate qui item. Antigono qui item. Duride qui item. Heliodoro qui Atheniensium anathemata scripsit. Pasitele qui mirabilia opera scripsit. Timaeo. Qui de medicina metallica scripserunt: Nymphodoro. Iolla. Apollodoro. Andrea. Heraclide. Diagora.

Botrye. Archedemo. Dionysio. Aristogene. Democle. Mneside. Xenocrate Zenonis. Theomnesto.

L. XXXV CONTINENTUR *honos picturae, honos imaginum*... EX AUCTORIBUS: Messala oratore. Messala sene. Fenestella. Attico. M. Varrone. Verrio. Nepote Cornelio. Deculone. Muciano. Melisso. Vitruvio. Cassio Severo. Longulano. Fabio Vestale. — EXTERNIS: Qui de pictura scripserunt: Pasitele. Apelle. Melanthio. Asclepiodoro. Euphranore. Heliodoro qui anathemata Atheniensium scripsit. Metrodoro qui de architectonice scripsit. Democrito. Theophrasto. Apione grammatico. Qui de metallica medicina scripserunt: Nymphodoro. Iolla. Apollodoro. Andrea. Heraclide. Diagora. Botrye. Archedemo. Dionysio. Aristogene. Democle. Mneside. Xenocrate Zenonis. Theomnesto.

L. XXXVI CONTINENTUR *naturale lapidum*... EX AUCTORIBUS: M. Varrone. C. Galba. Cincio. Muciano. Nepote Cornelio. L. Pisone. Q. Tuberone. Fabio Vestale. Annio Fetiale. Fabiano. Seneca. Catone Censorio. Vitruvio. — EXTERNIS: Theophrasto. Pasitele. Iuba rege. Nicandro. Sotaco. Sudine. Alexandro polyhistore. Apione Plistonice. Duride. Herodoto. Euhemero. Aristagora. Dionysio. Artemidoro. Butorida. Antisthene. Demetrio. Demotele. Lycea.

L. XXXVII CONTINENTUR *origo gemmarum*... EX AUCTORIBUS: M. Varrone. Actis triumphorum. Maecenate. Iaccho. Cornelio Boccho. — EXTERNIS: Iuba rege. Xenocrate Zenonis. Sudine. Aeschylo. Philoxeno. Euripide. Nicandro. Satyro. Theophrasto. Charete. Philemone. Demostrato. Zenothemi. Metrodoro. Sotaco. Pythea. Timaeo Siculo. Nicia. Theochresto. Asaruba. Mnasea. Theomene. Ctesia. Mithridate. Sophocle. Archelao rege. Callistrato. Democrito. Ismenia. Olympico. Alexandro polyhistore. Apione. Oro. Zoroastre. Zachalia. (*N. H.*, L. I).

III.

Appunti bibliografici su la fortuna del « Quadro di Cebete » in Italia dall'invenzione della stampa in poi (1).

1. — C. LASCARIS... *De octo partibus orationis liber primus*..., ecc. CEBETIS *Tabula*... *Carmina aurea* PYTHAGORAE.

(1) Per il secolo XVI tengo conto così delle edizioni greche come delle versioni latine e italiane; dal XVII in poi, delle sole versioni italiane.

PHOCYLIDIS *poema ad bene beateque vivendum.* (Testo greco e versione latina). Apud Aldum, Venetiis (1502?) (1).

2. — *Cebetis Tabula.* In C. LASCARIS *Institutiones universae cum plurimis auctariis nuperrime impressae.* (Testo greco e versione latina). « Per J. Maciochium, Ferrariae », 1510.

3. — *Cebetis Tabula et graeca et latina.* In C. LASCARIS, *De octo partibus orationis,* ecc. (Testo greco e versione latina). « Venetiis, apud Aldum », 1512.

4. — Κεβητος Πιναξ. Βασιλειου του μεγαλου λογος παραινετικος προς τους νεους πως ἀν ἐξ Ἑλληνικων ὠφελοιντο λογων. — Πλουταρχου χαιρωνεως περι παιδων ἀγωγης. — Ξενοφωντος. Ἱερων ἢ Τυραννικος. (Testo greco). [Roma, 1515?] (2).

5. — *Cebetis... Tabula.* In C. LASCARIS, *De octo partibus orationis,* ecc. (Testo greco e versione latina). « Opera P. Juntae, Florentiae », 1515.

6. — *Cebetis... Tabula.* In C. LASCARIS, *De octo partibus orationis,* ecc. (Testo greco e versione latina). « Venetiis, per M. Sessam et Petrum de Ravanis », 1521.

7. — *Cebetis Tabula.* In C. LASCARIS, *De octo orationis partibus,* ecc. (Testo greco e versione latina). « Per M. Sessam, Venetiis », 1533.

8-9. — CEBETE THEBANO || CHE IN UNA || TAVOLA DIPINTA PHILOSOPHI || CAMENTE MOSTRA LE QUALITA DE || LA VITA HUMANA. || DIALOGO RIDOTTO DI GRECO || IN VOLGARE. || CON GRATIA ET PRIVILEGII. || MDXXXVIII.

In fine: IMPRESSO IN VENETIA PER FRAN || *cesco Marcolini da Furli, apresso a la Chiesa de la* || TERNITA, *Ne l'anno del Signore.* || M.D.XXXVIII. || *Il mese di Settembre.* — Precede alla versione una lettera del traduttore, F. COCCIO DA IANO a Francesco Contarini.

Ne conosco alcune copie con la data mutata, cosí nel frontespizio come nell'*explicit*, in quella dell'anno seguente: M.D.XXXVIIII.

10. — *Cebetis Tabula.* In C. LASCARIS, *De octo orationis partibus,* ecc. (Testo greco e versione latina). « Per M. Sessam, Venetiis », 1540.

---

(1) Cfr. BRITISH MUSEUM, *Catalogue of Printed Books,* sotto « Cebes ».

(2) Cfr. BRITISH MUSEUM, *Catalogue of Printed Books,* sotto « Cebes ». È, probabilmente, l'edizione che L. HAIN (*Repert. Bibliogr.*) registra « *s. l. a. et. typ.* », col n. 4820, e che il BRUNET (*Manuel du Libraire,* T. I, p. II, col. 1709, Paris, 1860) afferma stampata nel Ginnasio Greco fondato a Roma dal papa Leon X.

11. — *Symbolica Cebetis Tabula.* In C. LASCARIS, *Graecae Institutiones,* ecc. (Testo greco e versione latina). Venetiis, 1542.

12. — *Cebetis Tabula.* In C. LASCARIS, *Grammaticae Compendium.* (Testo greco e versione latina). « Venetiis, per M. Sessam et Petrum de Ravanis », 1546.

13. — *Cebetis Thebani Tabula.* In C. LASCARIS, *Grammaticae Compendium,* ecc. (Testo greco e versione latina). « Apud Paulum Manutium, Aldi F., Venetiis », 1557.

14. — *Cebetis Thebani Tabula.* Brixiae, 1589. (Testo greco) (1).

15. — *Discorsi morali di* AGOSTINO MASCARDI *su la « Tavola di Cebete Tebano ».* In Venetia, MDCXXVII, appresso Antonio Pinelli. (Precede *La tavola di Cebete filosofo tebano discepolo di Socrate. Vulgarizata da Agostino Mascardi.* I *Discorsi* tengono 403 pp. in-8°).

16. — *Tavola di Cebete filosofo tebano.* In Siena, appresso il Bonetti, nella Stamp. del Pubblico, 1720. Versione anonima. Precede una lettera introduttiva : « A Motalgo Democlide salute ».

17. — *Quadro di Cebete filosofo greco* trasportato in lingua italiana. [Versione in prosa italiana, di ANTONIO PIMBIOLO de'Conti Inghelfredi]. In Padova, nella Stamp. Conzatti, 1761.

18. — *Traduzione della Tavola di Cebete in versi sciolti...* del N. H. Co : CORNELIO PEPOLI tra gli Arcadi Cratejo Erasiniano. Venezia, nel Negozio Zatta, 1763.

19. — *La Tavola di Cebete,* poemetto anonimo latino trasportato in ottava rima da PIETRO GUADAGNOLI patrizio aretino, fra gli Arcardi Eraste Alitesio. In Arezzo, per Innocenzio Bellotti, Stamp. Vesc., 1782. (Col testo latino a fronte e con molte note).

20. — ΚΕΒΗΤΟΣ ΘΗΒΑΙΟΥ ΠΙΝΑΞ, *Parmae, in Aedibus Palatinis, MDCCXCIII, Typis Bodonianis.* (Precede una lettera dedicatoria di Giambattista Bodoni « A Sua Eccellenza la Sig. Marchesa Donna Paolina Rosa-Prati nata Sanvitale, dama di Palazzo » ; segue

---

(1) V. il *Cat.* giá cit. del British Museum. ANT. AUG. RENOUARD, nell'indice dei suoi *Annales de l'Imprimerie des Aldes* (Paris, J. Renouard, MDCCCXXXIV), sotto il titolo « Cebetis Tabula », rinvia alle varie edizioni della Grammatica latina di Aldo (1501, 1508, 1514, 1523) ; ma nel testo, ai luoghi cui rinvia (pp. 31, 52, 69, 98), non fa piú cenno della *Tavola di Cebete.* Io ho potuto vedere soltanto le edizioni del 1514 e del 1523 : ALDI PII MANUTII INSTITUTIO ‖ NUM GRAMMATICARUM ‖ LIBRI QUATUOR. ‖ Erasmi Roterodami opusculum de octo ora ‖ tionis partium constructione. ‖ AL DUS ‖ Quae quoquo libro continentur hanc uoluenti ‖ chartam statim se offerunt. — Ma, se vi ho trovato riprodotti alcuni *Aurea Carmina Pythagorae,* non sono riuscito a trovarvi la *Tavola di Cebete.*

(pp. 1-62) il testo greco; viene in fine la versione italiana, anonima, con frontespizio (LA TAVOLA DI CEBETE TEBANO, Parma nel Regal Palazzo, MDCCXCIII, co' tipi Bodoniani), e con numerazione (pp. 1-78) distinti.

21. — *Manuale di Epitteto con la Tavola di Cebete Tebano.* Versione dal greco del P. GIUSEPPE MARIA PAGNINI, tra gli Arcadi Eritisco Pilenejo. Pavia, 1795, presso Baldassare Comino.

22. — *Manuale di Epitteto con la Tavola di Cebete tebano,* versione del P. GIUSEPPE MARIA PAGNINI tra gli Arcadi Eritisco Pilenejo, Milano, per Luigi Cavio, 1825.

23. — *Il Manuale di Epitteto* tradotto da LAZZARO PAPI colla *Tavola di Cebete* tradotta dal M. CESARE LUCCHESINI, Lucca, Tip. di Gius. Giusti, 1829.

24. — *La Tavola di Cebete,* traduzione di ONOFRIO GARGIULLI [in ottava rima]. Nel *Parnaso Straniero,* vol. V, Venezia, Antonelli, 1840, pp. 238 e segg.

25. — *La Tavola o La vita umana in pittura* di CEBETE TEBANO [versione di F. PALERMO]; nel *Poliorama pittoresco,* a. XIII, n. 27, 13 ottobre 1849, pp. 213 e segg. Con una grande incisione raffigurante la Tavola di Cebete.

26. — *Operette morali, cioè la Tavola di Cebete, il Manuale di Epitteto e l'Inno alla Divinitá di Cleante* fatti di greco in italiano da FRANCESCO PALERMO, Napoli, Stab. Tip., 1850.

27. — *La Tavola di Cebete,* traduzione letterale di G. G. — Napoli, L. Chiurazzi, 1884.

CAPITOLO II.

IL MEDIO EVO E L'ARTE CLASSICA

I.

LA TRADIZIONE LATINA

SOMMARIO: I. Il Cristianesimo e le arti figurative nel Medio Evo. — Le prime manifestazioni dell'arte cristiana. — Le due maniere e le due vie diverse per le quali il patrimonio di idee e di conoscenze dell'antichitá classica attorno la teorica e la pratica delle arti, poté esser trasmesso al Medio Evo. — La tradizione latina e la tradizione bizantina. — Gli Arabi. — Opportunitá del presente studio. — Connessione del pensiero medievale col pensiero dell'antichitá e dell'epoca patristica. — L'amore per le arti figurative e il loro libero esercizio persistono nel mondo latino dopo il sorgere del Cristianesimo. — La scultura negli ultimi secoli dell' Impero romano. — Le importazioni straniere e la produzione latina. — L'arte industriale a Roma. — Gli artisti cristiani a servigio della religione pagana. — Biasimi della Chiesa contro di loro. — Tertulliano (160-245). — La pittura nei primi secoli del Cristianesimo. — I ritratti dei Cesari. — L'editto di Diocleziano (301): il *pictor parietarius* e il *pictor imaginarius*. — I rescritti di Costantino (337) e di Valentiniano (374). — L'arte pura e l'arte decorativa. — Ausonio (309 circa-394) e le pitture di Treviri. — Sidonio Apollinare (430-487 circa) e le decorazioni pittoriche consuete al tempo suo. — Diffusione delle arti belle nel secolo quarto dopo Cristo, a scopo decorativo, nella loro classica indipendenza dai vincoli della nuova religione. — Gli argomenti favoriti della pittura profana nel secolo quarto e nei seguenti. — Nuove testimonianze di Ausonio. — Persistenza della moda del ritratto per tutti i secoli del basso Medio Evo. — Efficacia duratura della tradizione classica su le forme minori delle arti figurative e delle industriali. — Il mosaico; i dittici; i gioielli; le monete. — Atteggiamento favorevole assunto dalla Chiesa rispetto alle arti decorative, pur nelle forme classiche. — Importanza

storica delle manifestazioni letterarie di codesto atteggiamento. — Opportunitá di raccoglierle e passarle in rassegna tutte insieme, quale che sia la loro provenienza. — Gli Ebrei considerarono sacrilego il culto prestato alle immagini; i cristiani, invece, ammisero, fin dagli inizi della loro fede, le arti figurative alla rappresentazione di argomenti religiosi. — Una distinzione troppo sottile a proposito delle immagini delle catacombe. — A quali bisogni soddisfacevano i cristiani mediante le arti figurative. — Necessitá degli emblemi e delle figurazioni a servigio d'un'arte di cosí sublime spiritualitá. — Le prime opere d'arte oggetto di culto: Berenice di Paneade e Gesú; una importante testimonianza di Eusebio da Cesarea (265-338 circa); dubbi non accettabili di alcuni moderni sul gruppo posto da Berenice; importanza, ad ogni modo, delle interpretazioni del gruppo formatesi negli antichi tempi cristiani; valore delle antiche tradizioni raccoltesi attorno alla Veronica. — Le immagini attribuite a San Luca. — Altri documenti del culto delle immagini nei primi secoli del Cristianesimo. — Le arti figurative a servigio della fede si sviluppano e si arrobustiscono con l'affermarsi sempre piú libero e vivace del Cristianesimo. — Unitá generale dell'arte cristiana in Oriente e in Occidente. — Prevalenza dell'Oriente nel creare i tipi e i simboli figurativi. — Pitture religiose dei secoli IV, V e VI. — Nella chiesa latina, nel suo primo millennio d'esistenza, non v'ha un istante di sosta in codesta ebbrezza d'arte religiosa. — Scarsa ripercussione occidentale del moto iconoclastico. — II. L'ESTETICA RELIGIOSA NEL MEDIO EVO. LA TRADIZIONE CRISTIANA ORTODOSSA E L'ETERODOSSA CIRCA LE ARTI FIGURATIVE NEI LORO RAPPORTI COL CULTO. I SANTI PADRI, I CONCILI, I PAPI. — La questione delle immagini affrontata e risolta dalla Chiesa, non soltanto nella pratica, ma anche nella teoria. — Coi secoli si forma e conferma un vero corpo di dottrine d'estetica religiosa. — Le poche voci avverse, delle quali la dottrina positiva finí per aver ragione. — I primi apologisti e le immagini: Origene, Minucio, Arnobio, Lattanzio (sec. III-IV). — Come vanno intese le loro affermazioni apparentemente ostili alle figurazioni sacre. — Il culto «diretto» e il culto «relativo»: distinzione necessaria, chiaramente posta dal Beato Girolamo nel secolo V, e solennemente confermata dal papa Gregorio II nel secolo VIII. — Opportunitá di far risaltare i valori spirituali del Cristianesimo in confronto dell'idolatria dei Gentili. — Difficoltá di far intendere al volgo dei credenti la distinzione profonda tra il culto «diretto» e il «relativo». — Confusione nella quale dovettero spesso cadere i proseliti poco colti e gli spiriti grossolani. — Il Concilio d'Illiberi (313?) e la sua decisione, variamente intesa, sulle immagini. — Eusebio (sec. IV) avversario delle immagini. — La sua lettera a Costanza Augusta, che gli aveva chiesto un'immagine di Cristo. — Impotenza

delle arti, secondo Eusebio, a rendere degnamente la sacra effigie del Salvatore. — Filosseno vescovo di Gerapoli (sec. V) e il Trattato contro le immagini a lui attribuito. — L'Iconoclasmo. — Scarsa ripercussione delle teorie iconoclastiche in Occidente. — Significato da attribuire alle decisioni di Carlo Magno, e dei Concili di Francoforte (794) e di Parigi (825). — La tradizione favorevole al culto delle immagini, dominante la Chiesa occidentale e prevalente nell'orientale. — Il preteso Concilio apostolico d'Antiochia (verso la metá del I secolo), e il suo quarto canone sulle immagini. — Dubbi e discussioni sulla storicitá del Concilio e sull'autenticitá del canone. — Scetticismo del Funk e dello Hefele in proposito, fondato specialmente su motivi filologici. — Possibilitá d'una *sostanziale* esattezza storica del canone: importanza di questo, anche se falso, come documento della tradizione prevalente circa il culto delle immagini. — Il rapido svilupparsi del simbolismo nella fede cristiana ebbe nelle sue rappresentazioni figurative aiutatori ed eccitatori i Santi Padri. — Utilitá delle figurazioni simboliche agli scopi della fede. — San Clemente d'Alessandria (secoli II - III) e il simbolismo figurativo. — Pierio alessandrino e San Gregorio Taumaturgo, allievo d'Origene (secolo III): loro propaganda in favore delle immagini religiose. — San Metodio vescovo di Patara (secoli III - IV) e le immagini degli Angeli. — San Basilio Magno (329-379) riafferma l'utilitá religiosa delle rappresentazioni pittoriche. — San Gregorio Nazianzeno (329-390) e la superioritá didattica della pittura sulla parola. — San Gregorio di Nissa (331-400 circa): sua commozione nel contemplare una pittura del sagrifizio d'Isacco (frequenza di codesto tèma nelle figurazioni pittoriche medievali); suo paragone dei Creatore col pittore, perseguente nelle sue immagini la bellezza dell'archetipo eterno. — Sant'Ambrogio (340 circa-397) e le immagini di San Paolo. — San Giovanni Crisostomo (344 circa-407): sue esplicite affermazioni dell'utilitá derivante dalla contemplazione delle pitture sacre, ad accrescere l'intensitá del raccoglimento religioso; suoi paragoni tratti dall'arte pittorica. — Sant'Asterio d'Amasea (sec. IV): sue importanti attestazioni circa la diffusione delle immagini sacre in Oriente, e la loro efficacia sui fedeli. — Le sacre immagini tessute sugli abiti femminili. — Descrizione delle pitture che decoravano l'edicola sepolcrale di Santa Eufemia martire in Calcedone. — Gli antichi artisti greci ricordati a paragone dei cristiani: riaffermata superioritá della pittura sulla parola, a commuover l'animo dei fedeli, e ad elevarlo a pie meditazioni. — I tessuti storiati nel Medio Evo: il velo della Vergine (VII secolo); le stoffe onde Giustiniano aveva arricchito il tesoro di Santa Sofia; i tessuti fatti eseguire dai vescovi di Ravenna. Commercio che l'Oriente fece di codeste stoffe. — Prudenzio (384-4. .); sue descrizioni delle pitture da lui

adorate ad Imola e a Roma: il *Peristephanon* e il *Dittochaeum*. — La questione della « visibilitá » di Dio Padre in forma umana. — Accenni di Prudenzio al valore pedagogico delle rappresentazioni figurate. — Sant'Agostino (354-430), avversario dell'eresia antropomorfista e dell'idolatria, ma fautore delle immagini. — Anch'egli ricorda le pitture del sagrifizio d'Abramo; ed esprime il suo sentimento favorevole, sull'efficacia religiosa delle sacre figurazioni. — San Paolino da Nola (353-431). — Le sue *Epistolae* e i *Poemata* contengono i documenti piú notevoli per l'illustrazione della storia dell'arte nell'epoca in cui egli visse. — Sulpicio Severo e Paolino: corrispondenza fra i due amici a proposito dell'effigie di Paolino. — Ne risultano la pia modestia del vescovo di Nola e, insieme, la sua fede nell'utilitá delle immagini. — Il concetto dell'arte-pedagogo è ripetutamente espresso da Paolino nei suoi epigrammi. — Gli artisti, diretti e istruiti generalmente, nel Medio Evo, dai vescovi e dai preti. — Il *Poema XIX*: Paolino non vi descrive soltanto, con fantasia poeticamente commossa, le pitture che adornavano il tempio di San Felice, ma vi assume a dignitá di teoria i suoi concetti sul valore e l'utilitá religiosa delle figurazioni pittoriche d'argomento sacro. — Sisto III (432-440) si giova dei mosaici a scopo didattico, per raffigurare visibilmente tutti i soggetti evangelici allegabili in favore di un dogma, e per combattere in modo intelligibile anche ai profani l'eresia di Nestorio. — Olimpiodoro e San Nilo (sec. V): utilitá delle pitture sacre in pro degli analfabeti, affermata dal santo Abate del Monastero del Monte Sinai. — San Cirillo d'Alessandria discorre del modo come si possan superare pittoricamente le difficoltá della rappresentazione d'una serie di scene sacre. — Severiano di Gabala (sec. V) sostiene l'ortodossia delle figurazioni religiose. — Rispondenza fra le esortazioni degli uomini di chiesa e la pratica delle arti figurative nel secolo V e nel VI. — Il secolo VI: le controversie costantinopolitane sui caratteri da dare all'immagine di Cristo. — Sant'Anastasio Sinaita e il suo « canone » artistico dell'immagine di Cristo. — Manifestazioni del V Sinodo generale di Costantinopoli (553) in favore del culto delle immagini. — San Gregorio di Tours (sec. VI): le sacre immagini onorate di culto anche nelle case private, « *ad commemorationem virtutis* ». — L'antica distinzione fra il culto « diretto » e il « relativo » è sempre tenuta presente. — Le proteste di Simeon Magno dal Monte Thaumasto. — San Gregorio Magno (590-604) a torto fatto passare da alcuni come un nemico delle immagini. — Il suo concetto sull'utilitá delle figurazioni pittoriche è chiaramente espresso nelle lettere inviate a Secondino eremita e a Sereno vescovo di Marsiglia. — La croce d'argento e l'immagine di Cristo da lui donate a Sant'Agostino di Canterbury. — Il concetto utilitario delle arti figurative negli scrittori

religiosi del secolo VII. — Leonzio di Cipro e le pitture religiose. — San Sofronio (sec. VII) e il miracolo dei Santi Ciro e Giovanni. — Sant'Anastasio Sinaita (sec. VII), autore d'una delle piú veementi ed efficaci esaltazioni del culto delle immagini, che a noi sian giunte dall'epoca medievale. — Benedetto Biscop, abate di Weremouth (sec. VII), e le immagini donategli dal papa Agatone. — Suoi concetti, attestati dal venerabile Beda, sull'utilitá, massime per gli ignoranti, delle rappresentazioni pittoriche. — Il sesto Sinodo dei vescovi orientali a Trullo (692): la figurazione della realtá stessa, che dava « l'evidenza della legge », preferita alle rappresentazioni simboliche. — Le affermazioni piú fiere in favore delle immagini si hanno durante la grande controversia iconoclastica del secolo VIII. — Sant'Atanasio. — Le due lettere di San Gregorio II (715-731) a Leone Isaurico. — Il piú eloquente difensore delle immagini: San Giovanni Damasceno (prima metá del secolo VIII). La sua orazione contro Costantino Copronimo. — L'argomento piú valido dei sostenitori delle immagini è sempre l'efficacia religiosa che potevano esercitare le rappresentazioni figurate delle veritá cristiane. — I concetti giá espressi da San Paolino, da San Nilo, da San Gregorio Magno, da Benedetto Biscop, son ripresi e piú distesamente sostenuti da San Giovanni Damasceno. — Il settimo Concilio di Nicea (787) risolve definitivamente, dal punto di vista ortodosso, la controversia delle immagini. — Canoni che vi furono stabiliti in proposito. — La tradizione ortodossa ne esce per sempre raffermata. — Le considerazioni puramente artistiche rimasero estranee a codesta estetica rudimentale e utilitaria. — Il Sinodo d'Arras (1025) riconferma l'utilitá delle pitture per gl'illetterati. — Il vescovo Geoffroi e le pitture della sua cattedrale. — L'epigramma famoso dell'abate Sugero sull'utilitá religiosa delle arti figurative. — III. INFLUSSI E RESIDUI PAGANI NELL'ARTE CRISTIANA DEL MEDIO-EVO: AVVIAMENTI TECNICI E LETTERARI. — TECNICA, CHIMICA ED ALCHIMIA DEGLI ANTICHI, CONSERVATE NELLA TRADIZIONE PRATICA E LETTERARIA DEL MEDIO EVO. — La religione cristiana non rigettò dunque mai l'opera delle arti figurative; anzi ne avvalorò l'uso pratico con le teorie dei suoi Santi e coi dettami dei suoi Concili. — Quindi non mancò mai nel Medio Evo il contatto fra l'arte e la vita. — Ma l'arte classica non ismarrí a un tratto le sue caratteristiche, e la Chiesa non tralasciò per questo di giovarsene. — Residui classici nelle rappresentazioni cristiane dei primi secoli. — Gli ornati grecoromani nelle catacombe. — Il simbolismo pagano rifatto cristiano. — Le figurazioni delle Sibille. — I sarcofagi. — La favola di Prometeo e il racconto biblico della creazione dell'uomo e del peccato originale. — L'architettura primitiva cristiana foggiata sulle forme consuete degli edifizi pagani, pubblici o privati. — L'allegoria dell'anima elevata dall'amor divino, rappre-

sentata nella forma visibile di Psiche. — Gli dèi dell'Olimpo associati con la croce, sulle monete. — Gesú rappresentato nelle sembianze del Buon Pastore, di Orfeo, di Ulisse, di Apollo, di Giove. — La Vergine e Giunone. — I santi e gli antichi filosofi. — Persino gli Ebrei subiscono l'ascendente dell'arte classica. — Le necropoli ebraiche di Roma decorate di pitture come i cimiteri cristiani. — L'arte del Medio Evo, concludendo, non poté nemmeno romperla con le tradizioni tecniche dell'arte classica, i cui insegnamenti non si trasmisero solo oralmente, per tradizione, bensí anche per iscritto, in forma letteraria. — Posto cospicuo che spettò a Roma in codeste comunicazioni d'insegnamenti e di precetti. — Roma, il piú grande emporio librario e artistico dell'Occidente durante il Medio Evo. — Argomenti esteriori della continuitá della tradizione tecnica, rudimentalmente estetica, anche in forma erudita e letteraria. — Ricettari di chimica e d'alchimia; trattati attorno le pietre e le piante. — La tradizione misteriosa d'Oriente si fonde con la tradizione pratica d'Occidente. — Fortuna medievale dei trattati di Plinio e di Vitruvio. — Scarsi documenti della loro tradizione manoscritta. — Le ricerche di N. Manitius attorno i manoscritti di opere classiche conservati nelle biblioteche medievali. — Come codeste ricerche attendano ancora di essere integrate da ulteriori indagini. — L'Italia tiene un posto d'onore nella conservazione e diffusione dei manoscritti d'opere classiche durante il Medio Evo. — Ancora del mercato librario a Roma. — Carlo Magno, e i manoscritti di Plinio e di Vitruvio. — Riprove della vitalitá del Trattato vitruviano attraverso tutto il Medio Evo. — Il compendio di Pietro Diacono. — Coincidenze e differenze della tradizione orientale e dell'occidentale attorno la pratica delle arti nel Medio Evo. — Le due tradizioni, la romana e la bizantina, paiono confluire singolarmente nella Badia di Montecassino. — Dalla loro fusione nascerá un'arte composta, che innoverá a sua volta l'antica tecnica e gli spiriti dell'arte nostra.

I.

In due maniere e per due vie diverse, il patrimonio di idee e di conoscenze raccolto dall'antichitá greca e romana attorno l'origine e l'essenza delle arti figurative e le varie forme della loro esplicazione pratica, poté esser trasmesso al basso ed all'alto Medio Evo: direttamente, quando il mondo romano, assieme con la pratica non mai interrotta delle arti professionali, insegnò ai nostri proavi quel tanto di conoscenze teoriche che vi erano necessariamente con-

nesse, e il resto fermò nelle tradizioni letterarie e nei sedimenti della piú riposta cultura; indirettamente, quando gli eredi bizantini della civiltá greca e della romana ci imposero a volta a volta, con la conquista politica e con la penetrazione commerciale, l'arte e la coltura classiche, da loro segnate di cosí nette impronte nazionali. Né va dimenticato che i Bizantini ebbero spesso aiutatori gli Arabi, la cui civiltá non fu ignara della scienza ellenica, e dai quali una parte d'Italia apprese o riapprese a suo tempo dottrine e tradizioni fin allora ignorate o per lunghi secoli dimenticate.

Innanzi di passare in rassegna le conoscenze medievali, teoriche e pratiche, attorno le arti figurative, non sará forse inutile esaminare un po' da presso i modi, or ora sommariamente accennati, onde la scienza dell'evo medio si riconnette storicamente, per codesto rispetto, a quella classica. Giá, studiare i mezzi e le forme, di tradizione letteraria o popolare, e di rapporti politici o commerciali, pei quali e nelle quali l'epoca classica rimase legata alla medievale, e per mezzo di questa alla moderna, è avviamento a meglio scorgere gl'intimi vincoli che strinsero a volta a volta il pensiero e l'arte di quei vari periodi storici: e ne appare meglio dimostrato come sia da riconoscere per tutte le forme dell'attivitá intellettuale ed artistica del Medio Evo, quella veritá che un insigne studioso, il De Wulf, affermava, per conto suo, attorno al solo moto filosofico di quell'epoca: « la filosofia di un periodo storico si riaddentella piú o meno al passato e al futuro; poiché ogni movimento intellettuale ha in sé qualche cosa del movimento che l'ha preceduto, e prepara quello che ha da seguire. Questa legge di continuitá nella elaborazione filosofica si verifica nel Medio Evo. I pensatori medievali si appellano alla filosofia dell'antichitá e dell'epoca patristica, con un compiacimento di cui talora si è fatto ad essi un torto; e le loro dottrine, a lato di elementi propri e caratteristici, ne contengono altri derivati dalla tradizione »(1).

(1) De Wulf, *Filos. Mediev.*, I, 1.

***

Naturalmente, l'incentivo piú efficace alla persistenza delle tradizioni teoriche e alla comunicazione dei precetti tecnici attorno le arti figurative, è sempre venuto e viene tuttora dal persistere dell'amore per le arti stesse e del loro libero esercizio. Ora, è noto che l'architettura romana creò alcune delle sue opere piú mirabili e piú universalmente note, in quei primi secoli dopo la nascita di Cristo, nei quali l'Impero celava sotto le apparenze d'una floridezza inesausta i germi della dissoluzione che s'apparecchiava lentamente. Né fu allora intermesso il gusto per le opere della pittura e della scultura, né mancò chi provvedesse anche in Italia ad appagare per codesto rispetto i desidèri degli opulenti Romani.

Non tutti gli oggetti d'arte onde furon superbi i grandi palazzi e le ville del tempo, vennero dalle popolose e industriose cittá dell'Asia. Accanto agli anelli di Bitinia, ai ferri lavorati di Cibira, ai tappeti di Laodicea, ai marmi di Sinnada, quasi irrorati da un vivo sangue fluente nelle loro rosse venature; accanto alle ceramiche di Tralle, alle tinture di Jeropoli e della Fenicia, alle coppe dell'Egitto, alle statue, ai bronzi, alle oreficerie di tutte le genti, convenivano sul mercato romano — il principal mercato del mondo — i prodotti d'un'arte non solamente industriale, che, se non era (né allora poteva essere) schiettamente indigena, aveva pur fra noi i suoi artisti, le sue maestranze e le sue officine. È noto che per un certo tempo l'industria di Roma fu, pel mondo antico, quello ch'è per il moderno l'industria di Parigi: un'industria di lusso, che dava luogo a una notevole esportazione; e vi attendevano in gran numero cesellatori, fonditori, tintori, ricamatori, « passamantieri », ebanisti, operai in stucco, bronzo, oro, e via dicendo.

Né eran diminuiti, nei primi tre secoli del Cristianesimo, gli artisti cui la religione pagana porgeva, per l'erezione e

l'adornamento dei templi, frequenti occasioni di lavoro e di lucro. Persino gli adepti della nuova fede non rinunziavano talora, sia per terrore sia per necessitá, a prestare il soccorso della loro arte alle credenze dei Gentili. « Artisti, operai, si sono convertiti alla fede di Cristo; scultori, pittori, intagliatori, stuccatori, cesellatori, modellatori, doratori, ricamatori, eccoli all'opera per fare o decorare le immagini dei falsi dèi. — Possiamo noi — essi dicono — rinunziare al mestiere che ci dá il pane? Fare falsi simulacri, non significa adorarli! — E alcuni persistono in tali occupazioni anche dopo aver ricevuto gli ordini sacri. Contro le aberrazioni degli artisti e degli operai, la Chiesa moltiplica i suoi ammaestramenti, i suoi consigli. — Abbandonate tali opere — dice loro, — se non volete perdere le vostre anime. Altri lavori non vi mancheranno. Sará piú facile fabbricare mobili o vasi di metallo, che scolpire e fondere una statua di Marte » (1). — Gli scritti di Tertulliano (160-245) sono il documento piú drammatico di codesto conflitto tra gl'interessi mondani e la fede. L'idolatria vi è battuta in breccia con furore religioso, e i tiepidi fedeli che le prestavan servigio con l'opera delle loro mani, vi sono fieramente biasimati (2).

Si suol dire che la pittura fu poco esercitata dai Romani ne' tempi bassi. Forse sarebbe piú esatto, da parte nostra, il dire che ci mancano documenti per affermare sino a qual punto fosse allora coltivata. È noto, per esempio, che

(1) EDMOND LE BLANT, *Les persécuteurs et les martyrs aux premiers siècles de notre ère*, Paris, E. Leroux, 1893, p. 23. Diversi da costoro, i cinque scultori martirizzati in Pannonia sotto Diocleziano (285-305), rifiutarono di scolpire statue di divinitá pagane, preferendo piuttosto morire che prestarsi a tal sacrilegio. (Cfr. GARRUCCI, *Arte cristiana*, I, 419).

(2) V. QUINTI SEPTIMII FLORENTIS TERTULLIANI, *De Idololatria liber*; in MIGNE, *Patrologiae Cursus*, Series I, T. I, pp. 662-695. Siccome il *De Idololatria* è anche documento prezioso dell'importanza che avevano le arti decorative fra il secolo II e il III dopo Cristo nel mondo romano, ne riferirò alcuni tra i passi piú importanti in nota, alla fine del presente capitolo.

l'uso di diffondere per tutto l'Impero i ritratti dei Cesari non venne mai tralasciato; ed è facile pensare che parecchi fossero gli artisti a profittarne, ove si rammenti la straordinaria rapiditá con la quale spesso si succedettero gli imperatori nei secoli terzo, quarto e quinto, quando pur non accadde che due o tre aspiranti diversi si contendessero, assieme col trono, l'onore di veder le loro effigi sparse, per opera dell'arte, in tutto il mondo allora noto. E l'editto col quale Diocleziano distingueva, nell'anno 301, il *pictor parietarius* dal *pictor imaginarius* (1), e i susseguenti rescritti analoghi di Costantino (337) e di Valentiniano (374), non dánno argomento dell'esistenza di due numerose classi di persone, coltivanti, con diversa dignitá, l'arte pittorica, o decorativa o non applicata alle industrie? (2). Diamine! Non si scomoda un imperatore per cose da poco, e dovevan pur contare alcunché quei pittori a pro dei quali si legiferava con tanta frequenza.

E se Ausonio, in quei tempi medesimi, poteva descrivere, con la vivacitá consueta dei suoi idilli profanamente classici, le mitologiche pitture che adornavano il triclinio d'un ricco signore di Treviri (3), e Sidonio Apollinare compiacersi per converso che la villa paterna non fosse conta-

---

(1) Cfr. JOACHIM MARQUARDT, *La vie privèe des Romains*, trad. par VICTOR HENRY, Paris, Thorin, 1892-93, p. 284, n. 5.

(2) Cfr. VENTURI, *St. d. A.*, I, 186 e seg.

(3) DECII AUSONII GALLI BURDIGALENSIS, *Opera quae extant; Idyllium VI* (*Cupido cruci affixus*); in MIGNE, *Patrologiae Cursus*, Series I, T. XIX, col. 882-884. Precede all' idillio una breve epistola: *Ausonius Gregorio filio salutem.* « An umquam vidisti nebulam pictam in pariete? Vidisti utique et meministi. Treviri quippe in triclinio Aeoli fucata est pictura haec: Cupidinem cruci affigunt mulieres amatrices, non istae de nostro saeculo, quae sponte peccant, sed illae heroicae, quae sibi ignoscunt, et plectunt deum, quarum partem in lugentibus campis Maro noster enumerat. Hanc ego imaginem specie et argumento miratus sum. Denique mirandi stuporem transtuli ad ineptiam poetandi... », ecc. (*Loc. cit.*, col. 882 e seg.).

minata per opera dei pittori dalla turpe bellezza di nudi corpi umani, né dalle altre decorazioni pittoriche allora consuete (1); questo dimostra che nel secolo quarto durava ancor fiorente l'uso delle arti belle a scopo decorativo, nella loro classica indipendenza dai vincoli della nuova religione. E non a solo scopo decorativo, e non in quel secolo soltanto, se lo stesso Ausonio descriveva, o rammentava volta a volta, in versi, pitture figuranti l'Eco, e l'*Occasio* e la *Metanoea* , e Didone « *assimilata modis mirificis* », e la truce immagine di Medea « *volventem in natos crudum animo facinus* », quale un pittore Timomaco della sua etá l'aveva ideata, e il ritratto del retore Rufo (2); e se la moda del ritratto, cosí in colori come in plastica, si protrasse per tutti i secoli del basso Medio Evo, spesso con una sua impronta realistica che ne dimostrava ancor tenaci i legami con la tradizione classica nazionale, attenuata ma non interrotta. Né all'efficacia di codesta tradizione si sottrassero l'arte del mosai-

---

(1) C. SOLLII APOLLINARIS SIDONII, *Epistolae*, Lib. I, Ep. II (*Sidonius Domitio suo)*; in MIGNE, *Patrologia*, T. LVIII, col. 473- 479. Mette conto riferire codesto passo, che documenta qual fosse il tipo di decorazioni pittoriche allora in uso nelle case signorili: « Interior parietum facies solo laevigati caementi candore contenta est. Non hic per nudam pictorum corporum pulchritudinem turpis prostat historia; quae sicut ornat artem, sic devenustat artificem. Absunt ridiculi vestitu et vultibus histriones, pigmentis multicoloribus Philistionis supellectilem mentientes. Absunt lubrici, tortuosique pugillatu et nexibus palaestritae: quorum etiam viventum luctas, si involvantur obscenius, casta confestim gymnasiarchorum virga dissolvit. Quid plura? nihil illis paginis impressum reperietur, quod non vidisse sit sanctius. Pauci tamen versiculi lectorem adventitium remorabuntur, minime improbo temperamento; quia eos nec relegisse desiderio est, nec perlegisse fastidio. Iam si marmora inquiras, non illic quidem Paros, Carystos, Proconissos, Phryges, Numidae, Spartiatae, rupium variatarum posuere crustas; neque per scopulos Aethiopicos, et abrupta purpurea genuino fucata conchylio, sparsum mihi saxa furfurem mentiuntur. . . », ecc. (*Loc. cit.*, col. 474 e seg).

(2) D. AUSONII, *Epigrammata XI, XII, XC, XCII, XLI, XLII*; in MIGNE, *Patrologiae Cursus*, Series I, T. XIX, col. 827, 835 e seg., 830 e seg.

co, e le forme minori delle arti figurative e delle industriali. Cosí durò, anzi si moltiplicò, se pur era possibile, la passione pei dittici d'avorio, onde i magistrati romani usavano far pubbliche distribuzioni, e l'immagine di Roma seguitò, sia pure effeminata e un po' imbarbarita, come volevano i tempi, fin nel quinto e nel sesto secolo, a farvi mostra di sé; né perí del tutto nemmen dipoi; quando i dittici, pur essendo adoprati ad usi religiosi, conservarono nelle nuove forme le tracce visibili delle loro classiche origini (1). Non diversamente proseguí durante gran tempo a esser coltivata l'oreficeria pagana (2), e si coniarono, per oltre quattro secoli dopo Cristo, medaglie e monete, nelle quali non è difficile riconoscere via via la continuitá d'un'arte che, pur degenerando sempre piú rapidamente, anzi appunto perché era la degenerazione della classica, a questa si riconnetteva per via diretta (3).

Tutto ciò s'è sommariamente ricordato (sarebbe stato facile ma superfluo moltiplicare gli esempi), solo per avvalorare, se pur ve n'era bisogno, la continuitá cronologica dell'arte classica, in piena indipendenza dalla nuova religione, nei primi secoli dopo Cristo.

Ma le arti figurative, pur nelle forme classiche, in quanto non contraddicessero ai nuovi ideali religiosi, non solo non furon combattute dal Cristianesimo, bensí ne ebbero nuovo impulso a svolgersi e a moltiplicare le loro creazioni. I Santi Padri, i dottori della Chiesa, i pontefici, e, volta a volta, le assemblee e i concili ecclesiastici, duranti i secoli del primo millennio cristiano, colsero ripetutamente l'occasione per manifestare i loro sentimenti in questo senso; e come, in fondo, affrontare, in un modo o nell'altro,

---

(1) Cfr. VENTURI, *St. d. A.*, I, pp. 484 e segg. Alle pp. 484-5, nota, e 497-8, nota, è un'eccellente bibliografia dei dittici di consoli e funzionari, e dei dittici profani.

(2) Cfr. MARQUARDT, *Op. cit.*, T. II, pp. 366 e segg.

(3) Cfr. BAYET, *Recherches*, p. 127. Solo durante il regno di Costantino cominciarono a comparire sulle monete i simboli cristiani.

il problema dei rapporti della religione con le arti figurative, era pur sempre toccare argomenti strettamente connessi con l'estetica, o, comunque, considerabili ognora per un rispetto estetico, mette pur conto passare rapidamente in rassegna codeste interessanti manifestazioni del pensiero medievale. Tanto piú ch'esse esercitarono un'efficacia osservabile anche sui teorici del nostro Rinascimento, per i quali la considerazione dell'utilitá che dalle arti figurative poteva venire alla propagazione della fede e all'esercizio del culto, fu sempre argomento capitale a dimostrare la sacra dignitá della pittura e della scultura.

Raccoglierò dunque qui i documenti piú notevoli dell'atteggiamento che la Chiesa assunse verso le arti figurative, nei primi secoli della sua esistenza, cosí in Oriente come in Occidente. Né mi tratterrá dal farlo il titolo di questo capitolo, che, riferendosi alla tradizione latina, sembrerebbe quasi escludere, qui, lo studio dei fatti piú o meno estranei a codesta tradizione, e quindi, per esempio, dei documenti d'origine orientale. Giá, nella grande famiglia della Chiesa, fin dai primi secoli, ciascuno si può considerar latino (s'intenda pur la parola nel bel senso ch'ebbe dai nostri scrittori del Due e del Trecento); e poi, se anche cosí non fosse, non mi parrebbe di dover spezzare la complessitá armoniosa dei fatti, per ossequio a una divisione schematica, suggeritami dal bisogno estrinseco d'una organizzazione della materia. Come dividere in due distinte categorie, secondo i luoghi d'origine, i concetti di quei Padri che pur ebbero una stessa fede, e si sentirono e si proclamaron fratelli?

È noto che nemmen gli Ebrei nutrirono avversione per le immagini degli uomini e degli animali; bensí considerarono sacrilego il culto prestato loro, l'idolatria (1). I

(1) GARRUCCI, *Arte cristiana*, I, 9 e segg.

cristiani, invece, ammisero fin dagli inizi della loro fede le arti figurative alla rappresentazione di argomenti religiosi; e la distinzione che si suol fare a questo proposito, quando si avverte che « in generale le immagini delle catacombe non eran fatte espressamente per il culto », ossia che « ciascuna di esse non val nulla per sé, ma per l'alto significato che adombra; ciascuna composizione, ciascuna imagine è come un'invocazione che i fedeli innalzavano a Dio » (1); è un po' troppo sottile agli effetti d'una ricerca sui rapporti fra religione ed arte in quei primi tempi del Cristianesimo. Il rigido divieto opposto dagli Ebrei ad ogni intervento delle rappresentazioni pittoriche e plastiche nelle solenni comunicazioni delle anime con Dio, fu pienamente, consapevolmente distrutto, quando nei luoghi consacrati al riposo dei morti e alla preghiera dei vivi, si introdussero immagini religiose foggiate dalle arti. Che a codeste immagini si prestasse o non si prestasse « in generale » e sugli inizi un vero culto, era ormai question di misura e non piú di princípi, dal momento ch'esse erano associate al culto, anzi adoperate a rendere piú agevoli e piú intense le effusioni delle anime verso l'Altissimo.

È giusto, ed è ben detto, che « in tal modo i primi cristiani soddisfacevano a due forti bisogni: l'uno, di dare una semplice, chiara e sensibile dimostrazione delle massime eterne proclamate dal Cristo; l'altro, di porre innanzi allo sguardo dei pagani convertiti alla fede cristiana immagini che, come meglio si poteva, colmassero il vuoto troppo profondo, lo squallore che quei neofiti avrebbero trovato nella nuova religione, specialmente se avvezzi, per pietá o superstizione, a ricorrere ai simulacri degli dèi » (2); ma codesti « bisogni », che non furon dei primi cristiani soltanto, anzi furono e sono tuttora connessi a una religione di cosí sublime spiritualitá, ed in confronto non dei soli pagani conver-

(1) Venturi, *St. d. A.*, I, 26.
(2) Venturi, *St. d. A.*, *loc. cit.*

titi, bensí delle anime piú semplici e piú ignoranti, d'ogni tempo; codesti bisogni dimostrano come fin dall'inizio l'uso delle arti figurative fosse legittimo anzi necessario, a scopo di intelligenza e di propagazione del culto cristiano.

Né mancarono, fin dai primissimi tempi del Cristianesimo, le opere d'arte, oggetto di culto. Gesú non era ancor morto, che Berenice di Paneade, la riconoscente Veronica, ne faceva effigiare le fattezze nel bronzo, e sé rappresentava inginocchiata, con le mani protese, in atto di supplice, innanzi al Figlio di Dio: « τεταμέναις ἐπὶ τὸ πρόσθεν ταῖς χερσὶν ἱκετευούσῃ ἐοικός » (1); e se il piú antico assertore

(1) Riferisco, quasi per intero, nella versione latina, il capitoletto di Eusebio, che dovrò ricordare anche piú oltre: « ... mulierem illam sanguinis profluvio laborantem, quam ex Sacris Evangeliis discimus a Servatore nostro curatam fuisse, ex hac civitate [« Caesarea Philippi quam Phoenices Paneada nominant »] originem traxisse ferunt; domumque eius ibidem conspici; et collati in eam a Servatore nostro beneficii illustria extare monumenta. Quippe juxta januam domus illius, aenea mulieris effigies stare dicitur columnae lapideae imposita; genibus flexis protensisque manibus instar supplicantis. Ex adverso autem effigies viri ex eodem metallo conflata, stantis ac diploide decenter induti, manumque mulieri porrigentis. Ad cujus pedes in ipsa basi ignota quaedam nasci dicitur planta: quae ad fimbriam usque aeneae diploidis assurgens depellendis omnis generis morbis praesentissimum remedium est. Hanc statuam Jesu Christi speciem referre aiebant. Mansit porro ad nostra usque tempora: nosque adeo urbem illam ingressi, ipsam conspeximus. Nec vero mirandum est, Gentiles a Servatore nostro beneficiis affectos haec praestitisse: cum et Apostolorum Petri ac Pauli, Christique ipsius pictas imagines, ad nostram usque memoriam servatas in tabulis viderimus. Quippe prisci illi, absque ullo discrimine cunctos de se bene meritos Gentili quadam consuetudine tanquam servatores colere hujusmodi honoribus consueverant ». (EUSEBII PAMPHILI, *Ecclesiasticae Historiae*, lib. VII, cap. XVIII; in MIGNE, *Patrologiae Cursus*, Series graeca, T. XX, col. 679 e seg.). Asterio, citato da Fozio (*Bibliotheca*, cod. 271, ed. Bekker, p. 505), narrerá poi che Massimino fece sparire codesto monumento; e, nel secolo V, Sozomeno (*Hist. Eccl.*, L. V, c. 21) attesterá che Giuliano l'Apostata volle mettere al suo posto la propria statua, ma che il fulmine la fece in pezzi. « È evidente — avverte il Bayet (*Recherches*,

dell'arte pittorica di San Luca risale solo al sesto secolo dopo Cristo, non è per questo meno notevole la tradizione, da lui raccolta, che il compagno di S. Paolo effigiasse dal vero il ritratto della Vergine, e che l'opera sua, da lui stesso riprodotta in vari esemplari, fosse venerata cosí a Roma come a Gerusalemme (1). Assai piú antica è la testimonianza di Eusebio di Cesarea (265-338 circa), il quale pur vide immagini di Cristo e degli apostoli Pietro e Paolo, risalienti al primo secolo dell'èra volgare, e onorate di culto religioso da chi le possedeva (2). Né l'asserzione d'un ariano appassionato, nemico al culto delle immagini, qual era lo storico da

---

p. 29) — che al VI secolo s'era formata in proposito una leggenda che rispettava poco la veritá storica ». Ciò è in parte esatto; ma le testimonianze di Eusebio (e, si aggiunga, anche quella di Filostorgio), sono cosí esplicite, pur nelle loro parziali contraddizioni, che non mi pare sieno da accettare i dubbi di alcuni moderni, i quali vorrebbero che il gruppo posto da Berenice non fosse altro che una delle solite dedicazioni, cosí frequenti nei secoli dell'Impero. Ma se anche costoro avessero ragione, rimarrebbe pur significativo, per le conseguenze che se ne potrebbero dedurre, il formarsi negli antichi tempi cristiani d'una siffatta interpretazione del gruppo. Evidentemente, essa avrebbe coinciso col sentimento dell'universalitá dei fedeli. E non poco valore hanno in questo senso tutte le antiche tradizioni raccoltesi attorno alla Veronica. (Cfr. Garrucci, *Arte cristiana*, I, 406-409). Ai tempi di Diocleziano (285-305) giá si venerava in Edessa un'immagine del Salvatore, che non si riteneva opera umana.

(1) Garrucci, *Arte cristiana*, I, 409 e seg.

(2) *Historia Ecclesiastica* giá cit. (qui dietro, nella nota 1 alla p. 159). Eusebio rinnova altrove codesta testimonianza circa le immagini sacre da lui viste: « Nescio quomodo muliercula quaedam duos quondam manibus gestans depictos, fortasse philosophos, dixerit Pauli et Servatoris esse [imagines]; dicere non possum, neque unde acceperit neque unde audierit. Ne autem nec ipsa, nec alii scandalizarentur, ipsam assumens apud me retinui, minus bene se habere ratus, si haec omnino inter alios promulgarentur, ne idolatrarum instar Deum nostrum in imagine circumferre videremur . . . Simonem Magum fama fert apud atheos haereticos adorari, in materia inanimata depictum. Et nos ipsi eum, qui a μανίᾳ cognominatus est, vidimus imagine a Manichaeis stipatum. Nobis autem talia sunt in-

Cesarea, può lasciar luogo a dubbi d'inesattezza o, in questo caso, di volontario errore.

Ma non è il caso di passare in rassegna tutte le testimonianze e i monumenti di vario genere, dai quali risulta come i cristiani, fin dai primi tempi della loro religione, si valessero delle arti figurative a sussidio e incremento del loro culto. Pitture, graffiti, sculture (1), nelle catacombe, nelle chiese, nei cimiteri, concorsero di pari passo all'ornamento delle pareti, degli altari, delle tombe, e alla edificazione delle anime. Quando la fede cristiana trionfò degli ultimi contrasti, e divenne religione di Stato, quando dal mistero dei sotterranei e dalla fervida umiltá delle pratiche segrete, ascese alla luce del sole e alla solennitá delle pubbliche cerimonie, moltiplicò, assieme con la sua diffusione e con la potenza mondana, i segni esteriori del culto: eresse le chiese e le basiliche, scolpí riccamente i mausolei e gli altari, coprí di pitture e di mosaici le pareti e le vòlte dei templi, colorí di luci misteriose le ampie navate chiudendo le finestre con vetri variopinti, e sulle porte, sulle lampade, sulle teche, sui paramenti ricamati, sugli argenti votivi, impresse in forma artistica il suggello dell'uso religioso (2).

terdicta . . . ». *Epistola II* (*ad Constantiam Augustam*); in MIGNE, *Patrologiae Cursus*, Series graeca, T. XX, col. 1547.

(1) Queste in minor numero che le pitture e i graffiti, per motivi in gran parte ovvi. (Cfr. BAYET, *Recherches*, pp. 27 e segg.).

(2) Si tenga presente l'importante osservazione del BAYET (*Recherches*, p. 3): « Ce qui se dégage d'abord avec netteté de cette étude, c'est l'unité générale de l'art: presque toujours les témoignages qu'on peut recueillir sur l'Orient sont d'accord avec ce que nous connaissons en Occident. Si les docteurs cherchaient à maintenir entre les diverses églises l'accord des dogmes et des croyances, l'artiste lui aussi choisissait partout les mêmes images et reproduisait les mêmes enseignements; les variantes paraissent avoir été peu nombreuses et peu importantes. Quand on cherche à démêler dans ce fonds commun la part de l'Orient, il semble que le plus souvent ce fut de lui que vint l'initiative. L'Orient crée les types et les symboles: l'Occident les accepte ». Lo stesso Bayet ha raccolto notevoli esempi di opere

Non v'ha nella chiesa latina, nel suo primo millennio d'esistenza, un solo istante di sosta in codesta ebbrezza d'arte religiosa: che poté variare d'indirizzo e di pregio, ma non variò d'«intenzione» e d'intensitá. Poiché va pur tenuto presente che il periodo dell'iconoclasmo — del quale alcunché dirò piú oltre — rappresentò una breve parentesi, limitata, per le arti, alla sola rappresentazione delle persone e dei simboli divini; per il tempo, nella sua massima efficienza, al secolo ottavo; e per il luogo, a una parte dell'impero d'Oriente. La Cristianitá non vi consentí; Roma e l'Italia vi contrastarono con ogni lor possa.

Ora, chi scorra gli annali dell'arte cristiana in Occidente, vedrá agevolmente che e vescovi e papi e santi dimostrarono, con l'opera assidua spesa nell'erezione dei templi e nel loro ornamento mediante il sussidio di tutte le arti figurative, come consentissero nell'utilitá e nella santitá del concorso dell'arte alla dichiarazione e alla propagazione della fede.

II.

Ma vi sono testimonianze ancora piú esplicite, e piú interessanti, perché dimostrano come la questione fosse affrontata e risolta, non soltanto nella pratica, ma anche nella teoria; come fosse considerata, insomma, anche *sub specie*

---

delle arti figurative destinate al culto, nel secolo quarto, nel quinto, nel sesto. Un epigramma dell'*Antologia* descrive la chiesa di San Poliuto, fondata nel V secolo, e rammenta pitture che rappresentavano episodi religiosi della vita di Costantino. Giá alla fine del IV secolo esisteva ad Alessandria una festa cristiana, il cui nome — Εἰκόνιον — è significativo: vi si portava in giro, processionalmente, un'immagine di Teodosio, a ricordo d'un miracoloso favore concessogli da Dio, per mezzo del santo monaco Senuph. Anastasio ordinò che si rappresentasse in un quadro un miracolo avvenuto a Costantinopoli a tempo suo. Nel secolo VI si fe' dipingere in una chiesa, ad Antiochia, un prodigioso avvenimento verificatosi l'anno 540. E cosí via. (*Recherches*, pp. 65 e seg.). Ciò serva d'esempio per quello che analogamente accadde, senza dubbio, anche in Occidente.

fidei et philosophiae, e come, in sostanza, si formasse e confermasse via via nei secoli un vero corpo di dottrine di estetica religiosa, saldamente coerenti e fortemente ragionate.

Non vanno taciute le voci avverse, che pur di quando in quando si levarono, e non sempre in tono minore; anzi da esse prenderò le mosse, come da quelle che furono piú rare ed esercitarono meno efficacia, ed in confronto delle quali la dottrina positiva ebbe sempre maggior autorevolezza e finí per trionfare pienamente.

Non oserei affermare che, tra i primi apologisti della religione cristiana, Origene, Minucio, Arnobio, Lattanzio, fossero in realtá tanto avversi alle espressioni plastiche e pittoriche del culto, quanto potrebbe apparire da alcune loro asserzioni isolate. Per me è indubitato che, quando esprimono il convincimento che niuna statua, niun dono votivo foggiato dalle mani dell'uomo possa raggiungere l'eccellenza degna del Signore, e quando affermano che nessun tempio e nessun altare piú degno può esser consacrato a Dio, di quello che ognuno è in grado di dedicargli nell'intimo del cuor suo, essi non intendono negare la possibilitá e magari l'utilitá dell'onorar Dio anche con segni visibili, bensí mirano a stabilire ben netta la differenza fra i pagani, che venerano le immagini λατρευτικῶς, ossia con culto diretto, e i cristiani, che le onorano σχετικῶς, ossia con culto relativo: fra i pagani, insomma, pei quali spesso l'immagine è il Dio, e quindi senza di quella non è possibile il culto, e i cristiani, pei quali l'immagine è appena un ricordo, un simbolo del Signore, punto necessario alla intensitá e alla sinceritá della fede. È la distinzione che fu piú tardi affermata chiaramente dal papa Gregorio II nella sua prima *Epistola* a Leone Isaurico imperatore (1), e che va sempre tenuta presente, quando si

---

(1) « Et dicis nos lapides et parietes ac tabellas adorare. Non ita est, ut dicis, Imperator: sed ut memoria nostra excitetur, et ut custodia et imperita crassaque mens nostra erigatur, et in altum provehatur per eos, quorum haec nomina, et quorum appellationes, et

discorre dei rapporti fra le arti figurative e la religione cristiana. Cosí, non va dimenticato che quei primi apologisti della nuova fede esprimevano i loro concetti sulle immagini sacre, sugli altari e sui templi, quasi sempre in iscritti polemici contro i pagani, e con l'intento evidente di far risaltare i valori spirituali del cristianesimo in confronto dell'idolatria dei Gentili. Né essi potevan negare che ai loro tempi giá l'uso delle immagini fosse frequente nel mondo cristiano; bensí potevan risolutamente negare che la loro fede tollerasse una qual si fosse forma di culto idolatrico.

Se non che, non era sempre agevole far intendere al volgo dei credenti la distinzione, profonda ma per molti rispetti difficile, tra il culto diretto e il relativo; e dové accadere spesso nei primi tempi del Cristianesimo, a quel

---

quorum hae sunt imagines; et non tamquam deos ut tu inquis; absit; non enim spem in illis habemus. Ac si quidem imago sit Domini, dicimus: — Domine Jesu Christe Fili Dei, succurre et salva nos. — Sin autem sanctae matris eius, dicimus: — Sancta Dei genitrix Domini mater, intercede apud Filium tuum verum Deum nostrum, ut salvas faciat animas nostras. — Sin vero martyris: — Sancte Stephane, qui pro Christo sanguinem tuum fudisti, qui ut protomartyr loquendi confidentiam habes, intercede pro nobis. — Et de quovis martyre, qui passus est martyrium, ita dicimus tales per illos preces offerimus ». (Cito dalla versione latina: Sancti Patris Nostri GREGORII PAPAE ROMANI, *De sacris Imaginibus ad Leonem Isaurum Imperatorem Epistola prima*; in MANSI, *Concilia,* T. XII, col. 965).

Vari secoli prima uno scrittore religioso aveva affermato: « Quemadmodum... Judaeus arcam foederis adoravit, et duo Cherubim aurea et conflatilia duasque tabulas quas dolaverat Moyses; cum tamen Deus nullibi concesserit, ut ea adorare et coleret: ita nos quoque Christiani, *non tanquam Deum crucem colimus,* sed ut sincerum animi nostri erga eum qui crucifixus est affectum demonstremus ». (Presso San Giovanni Damasceno, che attribuisce codesto passo a Girolamo vescovo di Gerusalemme: in *De Imaginibus Oratio III,* col. 1410. Ma vedi ivi, alle colonne 1409 e seg., la nota 40; e cfr. lo stesso passo, fra i pochi scritti conservati del B. Girolamo, teologo greco (sec. IV-V); in MIGNE, *Patrologiae Cursus,* Series graeca, T. XL, col. 865 e seg.).

modo accade pur oggi, che i segni esteriori del culto, gli ornamenti de' cimiteri e delle chiese, le immagini, diventassero per i proseliti poco colti e per gli spiriti grossolani, oggetto di adorazione diretta: che, insomma, la fede cristiana si tramutasse in idolatria. Posto nel bivio fra i due danni, del tollerare codesta profanazione delle piú sublimi veritá del Cristianesimo, o dell'abolire le immagini, al Concilio o Sinodo che si adunò ad Illiberi in Ispagna, forse l'anno 313, « *placuit picturas in ecclesia esse non debere, ne quod colitur et adoratur in parietibus depingatur* » (1).

Per ben altri motivi si dichiarava recisamente avverso alle immagini quell'Eusebio storico ch'è pur rimasto il testimone piú autorevole delle cure religiose spese dall'imperatore Costantino per l'ornamento degli edifizi dedicati al culto. A Costanza Augusta, sorella di Costantino, che gli aveva chiesto un'immagine di Cristo, ei rispondeva, ragionando da ariano convinto: « Mi hai scritto, ignoro per qual motivo, chiedendomi che ti facessi dipingere un'immagine di Cristo: ma non so quale immagine tu desíderi. La vera ed immutabile, o quella, servile e peritura, che assunse per rivelarsi a noi? Poiché due forme gli competono, non credo che tu ricerchi la divina, dacché ben sai che quella sol può conoscerla il Padre che lo generò. Dunque desíderi quella servile ed umana che assunse per noi. Ma anche quella fu trasformata dalla gloria della Divinitá, e ricordi ch'egli, dopo l'ascensione in cielo, apparve ai suoi discepoli, tale che il suo volto splendeva come il sole, e le vesti come la luce. Chi dunque potrá con morti e inanimati segni e colori rappresentare quel fulgore di gloria e di dignitá, quando nemmeno i suoi

---

(1) *Concilium Eliberitanum XIX Episcoporum*, capitulum XXXVI; in MANSI, *Concilia*, T. II, col. 11. Non mi pare si possano altrimenti interpretare i motivi e il significato di codesta risoluzione, attorno alla quale si son pure affaticati, con diverse tendenze, studiosi d'ogni sorta. In ogni modo, vi tornerò su in una nota apposita, alla fine di questo capitolo: rimando dunque ad essa chi fosse desideroso di piú ampie notizie in proposito.

fidi discepoli poteron sostenerne l'aspetto coi loro occhi mortali? Se tal potenza ebbe la sua forma carnale, trasfigurata dalla divinitá che vi dimorava, quanta non dové averne quando, spogliatosi delle vesti mortali, scambiò l'aspetto servile con la gloria di Dio, e si fece luce ineffabile e inenarrabile? Chi potrá far l'impossibile e dipingere l'immagine d'una forma cosí mirabile ed incomprensibile? A meno che, come usano i Gentili, non vogliamo dipingere figure affatto fantastiche e non rispondenti a realtá. E codeste son cose che a noi, come ben sai, disconvengono. Ma se non desíderi la forma divinamente trasfigurata, bensí quella della carne avanti la trasfigurazione, se vuoi che sia dipinta l'immagine mortale, hai dunque dimenticato il precetto di Dio, che vieta di far immagini, sia di ciò ch'è in cielo, sia di ciò ch'è in terra? » (1).

Ragionamenti non dissimili, sebbene piú copiosi, adduceva, a sostegno della medesima tèsi, piú che un secolo dopo, quello Xenaia « o sia Filosseno persiano piuttosto manicheo o sia doceta, che monofisita, ordinato vescovo di Gerapoli da Pietro Gnafèo l'anno 485 », al quale si attribuisce un trattato contro le immagini sacre, pubblicato sotto il falso nome di Epifanide, e dagl'iconoclasti, per aggiungergli autoritá, spacciato come opera di Sant'Epifanio (2). Né fu in sostanza diversa la dottrina onde trassero conforto alla loro eresia i distruttori delle immagini che misero a soqquadro l'impero nel secolo ottavo e nel nono.

Rifare, anche brevemente, la storia della lunga controversia, sarebbe qui un fuor d'opera; basti averla rammentata, e avvertire ch'essa ebbe, specie in Oriente, oltre i pochi qui menzionati, qualche altro precedente, di non minore im-

(1) Eusebii *Epistola II* (*ad Constantiam Augustam*), giá cit.; in Migne, *Patrologiae Cursus*, Series graeca, T. XX, col. 1546 e seg. Ho qui sunteggiato il testo, che darò integralmente, nella versione latina, in nota, alla fine del presente capitolo.

(2) Garrucci, *Arte cristiana*, I, 516.

portanza (1). In Occidente, checché se ne dica, e per quanto si esageri l'importanza di pochi fatti isolati nel tempo e nello spazio, le teorie iconoclastiche ebbero una ripercussione tanto scarsa da potersi quasi dir nulla. Poiché né Carlo Magno né i Concili di Francoforte (794) e di Parigi (825), né i pochi vescovi che riprovarono le risoluzioni del concilio di Nicea, mirarono — salvo una o due eccezioni di poco peso — a distruggere il culto delle immagini: si proposero bensí di contenerlo entro quelle forme e in quella misura che valessero a non farlo degenerare in idolatria.

Ma, a fronte delle poche voci discordi, e della contrastata azione dell'Iconoclasmo, chiusa con la piena vittoria degli ortodossi, sta in tutta la Chiesa, e in particolar modo nella Chiesa d'Occidente, una continuitá singolare di opinioni solennemente espresse, in favore del culto delle immagini in ispecie, e dell'intervento in genere delle arti figurative ad ausilio e rafforzamento della fede cristiana.

La piú antica manifestazione di codesto genere sarebbe stata, se non ne fosse fortemente discussa l'autenticitá, quella ch'ebbe luogo nel Concilio tenuto ad Antiochia dagli Apostoli, verso la metá del primo secolo (2). Il quarto canone

(1) Darò in nota, alla fine del capitolo seguente, una copiosa bibliografia della questione inconoclastica; e ciò mi dispensi dal discorrerne ora: il che dovrei fare, o tenendomi troppo sulle generali, e quindi ripetendo cose universalmente note, o entrando in digressioni particolari soverchiamente diffuse, e, in ogni modo, non necessarie ai fini di questo studio.

(2) L'ultimo difensore della storicitá di codesto Concilio fu, per quanto ne so, in ordine di tempo, il PITRA (*Jur. eccles Graecor. hist. et monum.*, Romae, 1864, T. I, pp. XXXI, e 88 e seg.); ma la controversia è annosa, e sarebbe lungo anche tesserne brevemente la storia. Il canone da me citato nel testo, manca, per esempio, negli *Acta Conciliorum* pubblicati dallo Hardouin (Parisis, ex Typ. Regia, MDCCXV [*sic*] - MDCCXIV), mentre si trova nei *Sacrosanta Concilia* del LABBE

decretatovi prescriveva — giusta la testimonianza attribuita a San Panfilo Martire, collettore di quegli Atti — il modo come i veri cristiani si dovevan guardare dall'idolatria dei Gentili e dall'avversione contro le immagini, propria de' Giudei: « Ne salvati amplius aberrent ad idola, sed statuam deivirilem immaculatam manufactam veri *Dei et salvatoris nostri Iesu Christi* eiusque cultorum effingant contra idola

---

(T. I, Lutetiae Parisiorum, MDCLXXI, col. 62), e nei *Concilia* del MANSI (I, 67). I piú recenti studiosi si manifestano recisamente avversi alla sua autenticitá. Ecco, per esempio, quello che ne dice il Funk: « Neque S. Scriptura de Synodo Apostolorum Antiochiae celebrata loquitur, neque Origenes decretorum Synodi mentionem facit. Auctor insuper ipse nimis se fide privavit. Scriptura ita e diversis S. Scripturae locis et terminis posterioris aetatis consarcinata est, ut nequaquam Apostolis vel aequali Apostolorum adiudicari possit... Canone IV auctor cultum imaginum respicit et vocabulo θεανδρικὸς utitur, quod in litteris christianis ante saeculum V non inveniri videtur. Quae cum ita sint, scriptura vix saeculo V prior est... Itaque scriptura annis 500 - 750 composita esse videtur. Canonem IV respicientes vix errabimus eam ad iconoclasmum priorem vel ad annos 726 - 775 referentes... Locus scripturae vix definiri potest. Attamen ea in Syria (Harnack) vel in Palaestina (Lejay) compositam fuisse conicere licet ». (*Didascalia et Constitutiones Apostolorum* edidit FRANCISCUS XAVERIUS FUNK. Volumen II, *Testimonia et Scripturae propinqua*, Paderbornae, in Libr. F. Schoeningh, MDCCCCVI, pp. XXXV e seg.). Nella *Histoire des Conciles d'après les documents originaux*, par CHARLES JOSEPH HEFELE (nouvelle traduction par UN RELIGIEUX BÉNÉDICTIN, T. I, p. I, Paris, Letouzey et Ané, 1907), nel testo non si ricorda nemmeno il Concilio d'Antiochia, ch'è invece ricordato e discusso in una lunga nota (pp. 126 e seg.) dal Traduttore. Vi sono riuniti i dati bibliografici che concernono la lunga disputa; ma a me — profano, e quindi piú soggetto ad errare — sembra un po' troppo recisa la conclusione cui si giunge: « Nous ne croyons pas que personne songe sérieusement aujourd'hui à l'existence d'un Concile apostolique tenu à Antioche, vers l'an 54 environ ». Dirò anzi che, siccome i dubbi piú forti si aggirano attorno la *forma* ond'è riferito il canone, e che parrebbe non poter essere piú antica del IV o del V secolo, mi sembra resti integra la possibilitá d'una sua *sostanziale* esattezza storica. Comunque sia, anche ove si trattasse d'una falsificazione del secolo IV

ac Iudaeos, neque amplius aberrent ad idola neque similes fiant Iudaeis » (1).

Il rapido svilupparsi del simbolismo nella fede cristiana ebbe nelle sue rappresentazioni figurative aiutatori ed eccitatori gli stessi Santi Padri della Chiesa, i quali bene intesero come fosse, per esempio, assai piú malagevole sopprimere senz'altro gli avanzi della tradizione gentile negli oggetti ornamentali dell'uso comune, che non sostituirvi, via via, l'espressione dei nuovi simboli onde la religione loro si era cosí rapidamente arricchita. Il pesce e il pescatore, la colomba, l'agnello, la fenice, il grifo, la lucerna: gli esseri e gli oggetti nei quali vennero adombrati in immagini plastiche o pittoriche i misteri solenni e le grandi veritá della fede, potevan farsi per tal modo familiari a tutte le anime, e suggerire ad esse, senza posa, il pensiero e il ricordo degli spiriti religiosi. Non ci meraviglierá, dunque, sorprendere il santo Clemente d'Alessandria nell'atto che, verso la fine del secondo o gl'inizi del terzo secolo, esorta i fedeli a rinunziare alle figure idolatriche o viziose onde spesso erano adorni i loro anelli, e a tenervi invece pietre da suggelli, con incisi i simboli della religione: colombe, pesci, navi spinte dal vento, o la lira musicale di Policrato, o l'áncora onde Seleuco aveva impresso il suo anello, e magari il pescatore, che servirá a rammentar l'Apostolo che trae dall'acqua i fanciulli (2).

(ch'ebbe parecchi reati di codesto tipo al suo attivo), o del successivo, sarebbero molto interessanti per noi e la falsificazione in sé e la fede che le prestarono nel Medio Evo tanti uomini di vita religiosa e di non volgare dottrina.

(1) « τοῦ μηκέτι πλανᾶσθαι τοὺς σωζομένους εἰς τὰ εἴδωλα, ἀλλ' ἀντεικονίζειν τὴν θεανδρικὴν ἄχραντον χειροποίητον στήλην τοῦ ἀληθινοῦ "θεοῦ καὶ σωτῆρος ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ,, καὶ τῶν αὐτοῦ θεραπόντων ἀντικρὺ τῶν εἰδώλων καὶ Ἰουδαίων καὶ μηκέτι πλανᾶσθαι εἰς εἴδωλα μηδὲ ὁμοιοῦσθαι Ἰουδαίοις ». Riferisco cosí la versione come il testo greco dall'opera giá citata del Funk, che dá (pp. 144-147) la piú corretta edizione di quegli *Atti*.

(2) « Sed neque est a viris annulus in articulo ferendus: hoc

Contemporanei, all'incirca, di San Clemente, furono quel Pierio, « Alexandrinae Ecclesiae presbyter sub Caro et Diocletiano principibus » (1), il quale in un libro sull'Evangelo di Luca dimostrò che l'onore reso all'immagine era onore reso al prototipo suo (2); e quel Teodoro, detto poi San Gregorio Taumaturgo, giá discepolo di Origene (3), il quale « promosse in Asia il culto della croce e del Crocifisso, che dava

enim est muliebre: sed in parvo digito, atque adeo in extrema ejus parte est collocandus: ita enim erit manus maxime ad operandum expedita in iis, in quibus ea egemus; neque facile excidet sigillum, quod maiore articuli ligamento custoditur. Sin autem nobis signacula, columba, vel piscis, vel navis, quae celeri cursu a vento fertur, vel lyra musica, qua usus est Polycrates, vel anchora nautica, quam insculpebat Seleucus: et si sit aliquis qui piscetur, meminerit apostoli, et puerorum qui ex aqua extrahuntur. Neque enim idolorum sunt imprimendae facies, quibus etiam adhaerere prohibitum est: sed nec ensis, vel arcus iis, qui pacem persecuuntur: nec pocula iis, qui sunt temperantes. Multi autem libidinosi nudatos habent amasios, vel amicas, ut ne si velint quidem, amatorias ex animo deponere perturbationes possint, quod libido eis perpetuo in mentem revocetur ». (CLEMENTIS ALEXANDRINI, *Paedagogus*, Lib. III, cap. XI; in MIGNE, *Patrologiae Cursus*, Series graeca, T. VIII, col 634 e seg.). Era naturale che, dati codesti indirizzi ed incitamenti, l'arte d'Oriente si conservasse, fin verso il quarto secolo dopo Cristo, quasi esclusivamente simbolica, e conseguisse una singolare popolaritá. (Cfr. BAYET, *Recherches*, pp. 4, 10 e segg.).

(1) MIGNE, *Patrologiae Cursus*, Series graeca, T. X, col. 241-242. Caro tenne l'Impero negli anni 282-283, e Diocleziano negli anni 284-305.

(2) « Ἔχει δὲ χρῆσιν εἰς τὸν Λόγον, οὗ ἡ ἐπιγραφὴ, Εἰς τὸ κατὰ Λουκὰν, δι' ἧς ἔστι παριστᾶν· ὅτι ἡ τῆς εἰκόνος τιμὴ καὶ ἀτιμία ». FOZIO, *Bibliotheca*, col. 119, p. 300, ed. 1653; e cfr. MIGNE, *Patrologiae Cursus*, Series graeca, T. X, col. 243-246.

(3) Del suo maestro faceva con vivo ardore di riconoscenza l'esaltazione in una sua *In Origenem prosphonetica ac panegyrica Oratio*, « quam Caesareae Palaestinae post multorum annorum apud illum disciplinam, dixit, cum in patriam reditum pararet ». (MIGNE, *Patr. gr.*, T. X, col. 1049-1104). « Hic me primus ac solus — diceva, — ut Graecorum philosophiae operam darem, hortatus est; suis ipsius moribus ut morum doctrinam et discerem et ampleceterer persuadens, haudquaquam adhuc ab aliis philosophis persuasum (rursus confiteor),

a venerare ai fedeli », e soleva dire che « Dio vedendo gli uomini proclivi ad adorare le sculture anche di legno, si volse a metter loro in venerazione il legno della croce e l'immagine umana di Cristo posta in quel legno da lui piantato in mezzo del mondo »(1).

Anche anteriore all'editto costantiniano è la testimonianza di S. Metodio, vescovo di Patara nella Licia, il quale affermava che le immagini dei Principati e delle Potestá angeliche, fatte in oro, ridondavano a onore e gloria di Dio (2), e di non molto posteriore quella di San Basilio Magno, arcivescovo di Cesarea (329-379), il quale cedeva il passo ai pittori nel celebrare il santo martire Barlaam, e rivolgeva loro questa appassionata invocazione: « Exurgite num mihi, o praeclari athleticorum gestorum pictores. Mutilatam hujus ducis imaginem artibus vestris adornate. Coronatum athletam obscurius a me depictum, solertiae vestrae coloribus illustrate. Velim abeam victus a vobis, egregia martyris facta pictura repraesentaturis: gaudeam tali hodie per vestram dexteritatem victoria superatus. Videam manus et ignis inter se luctam a vobis accuratius expressam: videam luctatorem in vestra imagine splendidius depictum. Plorent daemones, ob martyris victorias per vos hodieque prostrati. Manus ardens et victrix denuo eis ostendatur. *Depingatur*

---

non recte id quidem, sed malo propemodum nostro ». (*Ibid.*, col. 1082). Ciò accadeva circa l'anno 239; e pare ch'egli vivesse fin oltre il 270. (*Ibid.*, col. 963 e seg.).

(1) « Ἀντὶ τῶν γλυπτῶν ξύλων ἔπηξε τὸν σταυρὸν ἐν μέσῳ τῆς οἰκουμένης, ἵνα οἱ ἐθισθέντες προσκυνεῖν τὰ ξύλα διὰ τῆς τοιαύτης συνηθείας πιστεύσωσι προσκυνεῖν τὸν σταυρὸν καὶ τὴν ἐπάνω ἀνθρωπόμορφον εἰκόνα ». Cosí la testimonianza di Agatangelo, discepolo del Taumaturgo, ormai riconosciuta, a quanto pare, di non dubbia fede. (Cfr. GARRUCCI, *Arte cristiana*, I, 432 e seg.).

(2) « Τὰς μὲν ἀπὸ χρυσοῦ κατεσκευασμένας εἰκόνας τῶν αὐτοῦ ἀγγέλων τὰς Ἀρχάς καὶ τὰς Ἐξουσίας, εἰς τιμὴν καὶ δόξαν αὐτοῦ ποιοῦμεν ». In S. IOANNIS DAMASCENI, *De Imaginibus Oratio III*, col. 1420. San Metodio morí circa il 311 o il 312 d. C.

in tabella et certaminum praefectus Christus; cui gloria in saecula saeculorum . . . » (1).

Amico di Basilio era quel San Gregorio Nazianzeno (329-390 circa), il quale poneva addirittura in versi i suoi concetti teorici sull'utilitá didattica delle figurazioni pittoriche, superiore — affermava egli — all'efficacia delle parole:

> Aut ne prorsus doceas, aut moribus doce;
> ne verbis allicias, factis autem abigas:
> minus egueris sermone, si, quae oportet facias.
> Expressis formis pictor docet amplius (2).

Né, per quanto mi sospinga il desiderio della rapiditá, posso dimenticare in questa rassegna i nomi di San Gregorio di Nissa (331-400 circa), di Sant'Ambrogio (340 circa-397), di San Giovanni Crisostomo (344 circa-407), e di Sant'Asterio d'Amasea (m. verso il 410), che attestarono tutti, in varie maniere, il loro consenso nell'uso delle arti

(1) S. P. N. Basilii *Opera omnia,* T. III: *Homilia XVII in Barlaam Martyrem* ; in Migne, *Patrologiae Cursus,* Series graeca, T. XXXI, col. 488-490. Lo stesso passo è riferito da S. Giovanni Damasceno nella *De Imaginibus Oratio III,* e, diversamente tradotto in latino, in *Patrol. Cursus,* Series graeca, T. XCIV, col. 1359. Ivi si vedano anche accennati alcuni dubbi sull'attribuzione di codesta omelia a San Basilio. Il Garrucci, per esempio (*Arte cristiana,* I, 472), l'attribuisce a San Giovanni Crisostomo. Non pare invece vi sien dubbi sull'altra omelia di Basilio, *In sanctos quadraginta Martyres,* nella quale è accennata l'utilitá religiosa delle rappresentazioni pittoriche: « Age jam, illos in medium recolenda eorum memoria adducentes, communem utilitatem ex eis capiendam astantibus proponamus, exhibita omnibus, velut in tabella, horum virorum fortitudine. Nam et res in bello fortiter gestas saepe tum oratores, tum pictores exprimunt, illi quidem eas sermone ornantes, hi vero ipsas depingentes in tabellis, et utrique non paucos ad fortitudinem excitarunt. *Quae enim historiae sermo per auditu exhibet, ea ob oculos ponit silens pictura per imitationem* ». (*Patrologiae Cursus,* Series graeca, T. XXXI, col. 508-510).

(2) Sancti Gregorii Nazianzeni, *ex Carminibus*; in S. Ioannis Damasceni, *De Imaginibus, Or. III,* col. 1402. (Le opere di S. Gregorio sono, per intero, nella *Patr. Gr.*, ai T. XXXIV-XXXVIII).

figurative a sussidio della propaganda religiosa e del culto divino.

San Gregorio di Nissa rammentava la commozione da lui provata vedendo raffigurato in pittura il sagrifizio d'Isacco, tanto evidentemente l'arte poneva sotto agli occhi dello spettatore gli avvenimenti umani (1); e paragonava Dio creante l'uomo a sua immagine, al pittore che si affatica coi colori per trasferire nell'immagine la bellezza dell'archetipo (2). Sant'Ambrogio ricordava in una delle sue

---

(1) « Deinde prius vinculis filium pater constringit. Saepenumero miserabilis hujus rei imaginem in pictura vidi, nec absque lacrymis spectaculum praeterii, *adeo perspicue atque evidenter ars pingendi oculis rem gestam subjecit.* Procumbit Isaac ante patrem propter ipsum altare flexis genibus nixus, et manus retrorsum habens adductas: ille vero post genuum curvaturam pedibus insistens, et sinistra manu capillum ejus ad sese adducens, inclinato capite intuetur vultum miserabiliter ad ipsum oculos attollentis, ac dexteram armatam gladio dirigit ad caedem faciendam, ac jam gladii mucro corpus tangebat, et tunc demum divinitus ad eum editur vox, quae rem agendam prohiberet, vox autem ejusmodi quaedam erat . . . ». (S. P. N. GREGORII, Episcopi Nysseni, *Opera quae reperiri potuerunt omnia,* T. III: *Oratio de Deitate Filii et Spiritus Sancti;* in MIGNE, *Patrol. Cursus,* Series graeca, T. XLVI, col. 571. Lo stesso passo è anche riferito da S. GIOVANNI DAMASCENO, nella *De Imaginibus Oratio III,* col. 1362). Codesto del sagrifizio d'Isacco fu uno dei tèmi piú cari ai pittori sacri medievali; e il ricordo delle sue figurazioni torna sovente negli scrittori religiosi di quell'epoca. (Cfr. qui oltre, le pp. 178, e 186, n. 1). Forse non sarebbe privo d'interesse uno studio su codesti tèmi pittorici: certo non mancherebbero le fonti e i documenti su cui condurlo.

(2) « . . . Pulchritudo illa divina, non ulla forma, vel eximia venustate externa resplendet, sed in beatitate secundum virtutem ineffabili consistit. Idcirco quemadmodum pictores coloribus quibusdam figuras humanas in tabulis exprimunt, omnique studio colores proprios et convenientes addere picturae suae conantur, ut pulchritudinem ejus, quod exprimunt, exemplaris, accurate in imaginem ipsam transferant: sic nostrum etiam conditorem existimabis, indentem virtutes animis nostris, iisdem veluti coloribus imaginem suam ad similitudinem propriae pulchritudinis ornasse, ut principatus sui imago in nobis perspiceretur ». *De hominis opificio,* cap. V; in MIGNE, *Patrol. Cursus,* Series graeca, T. XLIV, col. 138.

epistole le immagini di San Paolo da lui vedute (1); San Giovanni Crisostomo, piú diffuso e piú esplicito, affermava di aver ricavato piacere e profitto dalla contemplazione di pitture sacre (2), e usava tener sempre un'immagine di San Paolo presso al suo giaciglio, e rivolgervi gli occhi quando leggeva le *Epistole* di Paolo, per render piú intenso il suo raccoglimento (3); dalla tecnica dei pittori traeva anche paragoni a chiarimento dei suoi concetti religiosi (4).

---

(1) « Tertia nocte... mihi nequaquam dormienti, sed in mentis excessu constituto, conspicui fuerunt, cum persona quadam quae beato Paulo similis prorsus videbatur: quemadmodum ejus effigies in imaginibus efformata perspicue declarat ». In S. JOANNIS DAMASCENI, *De Imaginibus Oratio III*, col. 1317.

(2) « Ego quidem pictura quoque delectatus sum, quae fusili cera confecta sit, modo pietatem prae se ferat. In imaginem siquidem angelum vidi barbarorum agmina profligantem. Vidi proculcatas barbarorum nationes, et Davidem dicentem: — In civitate tua imaginem eorum ad nihilum redigas ». — (*Ex sermone «Quod Veteris et Novi Testamenti unus auctor sit; et in sacerdotis indumentum»*. Cfr.: S. JOANNIS DAMASCENI, *De Imaginibus Orationes II et III*, col. 1314 e 1399).

(3) *Ex Vita Sancti Joannis Chrysostomi, ubi haec ad verbum scripta sunt:* « Habebat porro ejusde mapostoli Pauli in imagine descriptam effigiem eo in loco, ubi propter corporis imbecillitatem tantisper quiescebat. Nam supra quam natura patitur vigilias producebat. In hanc ille imaginem, cum *Epistolas* Pauli legeret, oculos intendens, ita defigebat, ut beatum eum praedicans sibique repraesentans, cogitationem omnem ad ipsum dirigeret, ac per contemplationem cum ipso conversaretur »... « Cum autem Proclus loquendi finem fecisset, oculis in Pauli imaginem defixis, similemque, illius quem viderat, figuram conspicatus, exhibita Joanni salutatione, imaginem digito monstrans ait: — Ignosce mihi, Pater; ille quem tecum loquentem vidi, huic prorsus similis est, atque, ut reor, ille ipse est ». — Cfr. S. JOANNIS DAMASCENI, *De Imaginibus Oratio III*, col. 1278.

(4) « Ac prius quidem posterioris imago quaedam fuit, Melchisedech scilicet, Christi: haud secus ac si quis adumbratam ante a pictore designationem, picturae ipsius, quae coloribus deinceps exprimitur, umbram nominet. Idcirco enim lex umbra vocatur, et gratia, veritas; res autem, illa quae futura sunt. Lex quidem et Melchisedech instar sunt adumbratae delineationis, quam pictura suis ornavit coloribus; gratia autem et veritas, coloribus aucta descriptio: res tandem ipsae,

Né mancano di levarsi fra il secolo quarto e il quinto altre insigni voci, a difesa delle arti figurative in rapporto con la religione. Sant'Asterio d'Amasea (m. verso il 410), per esempio, ci ha lasciato due fra le piú notevoli testimonianze della diffusione delle immagini sacre in Oriente, dimostrando chiaramente d'intenderne l'efficacia sui fedeli e di consentire nel loro uso. Infatti, quando ricorda i soggetti biblici onde le ricche donne d'Amasea usavano ornare persin le loro vesti suntuose, non le riprende se non per il fatto che, indossando codesti abiti quando uscivan per le vie, richiamavano su di loro l'indiscreta curiositá dei monelli, ed esponevano le sacre immagini a divenire oggetto di spasso non di rado irriverente; e quando si prova a descrivere le mirabili pitture che decoravano l'edicola sepolcrale di Santa Eufemia martire in Calcedone, vi impiega tutti i colori della sua non inelegante retorica, ricorda — a paragone dell'eccellenza dell'artista — Eufranore e gli altri grandi pittori greci, e termina in modo da lasciar intendere come quelle rappresentazioni figurate fossero, assai meglio che qualsiasi scrittura, adatte a commuovere l'animo dei fedeli,

---

ad futurum aevum pertinent. Itaque Testamentum rerum figura ». (*Ex Enarratione in Epistolam ad Hebraeos*; presso S. GIOVANNI DAMASCENO, *De Imaginibus Oratio I*, col. 1270 e seg.). Codesto passo è ricordato da S. Giovanni Damasceno anche nelle due orazioni seguenti; ma il Migne avverte (*ibid.*, col. 1270, n. 5) di averlo invano ricercato nella *Epistola ad Hebraeos* di Crisostomo, sebbene nell'*Homilia XII* si leggano molte cose simili a queste. Anch'io ho scorso quelle lunghe *Omelie,* senza rintracciarvi il passo citato dal Damasceno; nella dodicesima ho rinvenuto, non molti, ma un sol passo nel quale torni il paragone con le immagini pittoriche, in modo vagamente simile a quello citato nel *De Imaginibus*: « Sicut etiam in imaginibus est aliquid quidem simile, aliquid vero dissimile: nam linearum quidem et characterum est quaedam similitudo; impositis autem coloribus, tunc manifeste ostenditur differentia, et hoc quidem simile, illud vero dissimile... ». (SANCTI PATRIS JOANNIS CHRYSOSTOMI, *Enarratio in Epistolam ad Hebraeos*, Cap. VII, Homil. XII; in MIGNE, *Patrol. Cursus*, Series graeca, T. LXIII, col. 98).

e ad elevarlo a pie meditazioni (1). Non diverso dal Santo d'Amasea, Prudenzio — il piú grande poeta latino della cristianitá (348-4 . .) — descriveva con vivaci colori le sacre pitture da lui adorate in Italia, a Imola e a Roma. Il martirio di San Cassiano da lui piamente ammirato:

---

(1) I due brani sono, rispettivamente, nella *Homilia I, in locum Evangelii secundum Lucam, de divite et Lazaro*, e nella *Homilia XI, Enarratio in martyrium praeclarissimae martyris Euphemiae;* in MIGNE, *Patrologiae Cursus*, Series graeca, T. XL, col. 166-167 e 334-338. Sono troppo lunghi, perché io possa riferirli qui, ma mi paiono troppo interessanti per esser tralasciati; li darò dunque in nota, alla fine del presente capitolo, assieme con un passo di Teodoreto, che può servir loro di eccellente chiarimento. A proposito dei soggetti che Asterio indica come i piú frequentemente riprodotti, si tenga presente come non ve ne sia nessuno, che non si trovi continuamente ripetuto sui monumenti d'Occidente. (Cfr. BAYET, *Recherches*, p. 37). Lo stesso Bayet ha raccolto alcune interessanti notizie su codesto uso dei tessuti istoriati, o con pitture o con ricami, nel Medio Evo. Erano celebri le manifatture d'Alessandria, di Tiro, di Damasco, d'Antiochia, e si faceva grande uso di tali stoffe anche nelle cerimonie e nei riti ecclesiastici. Verso la fine del VII secolo, un pellegrino che visitava la Terra Santa, Arculfo, vide a Gerusalemme un velo storiato, oggetto di grande venerazione, che si diceva fosse stato tessuto dalla Vergine: comunque fosse, era certo, giá a que' tempi, reputato di grande antichitá, e vi eran rappresentati Gesú e i dodici Apostoli. (*Itinera et descriptiones Terrae Sanctae*, Ed. TOBLER, T. I, p. 156). In epoca piú tarda, Paolo Silenziario dava notizie particolareggiate sulle stoffe storiate delle quali Giustiniano aveva arricchito il tesoro di Santa Sofia. V'eran figurati Gesú Cristo, San Paolo, San Pietro, il miracolo di Cristo, le buone opere dell'Imperatore e dell'Imperatrice, e via dicendo. Ancor piú notevole è per noi la menzione che fa Agnello (*Liber Pontificalis*, ed. BACCHINI, II, pp. 99 e seg., 305) di stoffe riccamente fregiate, fatte eseguire dai vescovi di Ravenna. Ve n'erano con su rappresentati tutti gli episodi della vita di Gesú: e l'espressione di Agnello è tale da lasciar supporre che le manifatture di Costantinopoli avessero addirittura una succursale a Ravenna. Tutti quei tessuti di gran prezzo, « ricercatissimi in Occidente, furono oggetto d'un importante commercio. Durante tutta la prima parte del Medio Evo, l'Oriente non cessò d'esportarne, e il *Liber Pontificalis* e gl'inventari delle chiese li ricordano incessantemente ». (Cfr. BAYET, *Recherches*, pp. 74 e seg.).

> Non est inanis aut anilis fabula.
> Historiam pictura refert; quae tradita libris
> veram vetusti temporis monstrat fidem;

e, dopo averlo descritto, conclude:

> Haec sunt quae liquidis expressa coloribus, hospes,
> miraris: ista est Cassiani gloria.
> Suggere, siquod habes justum vel amabile votum,
> tibi siqua spes est, siquid intus aestuas.
> *Audit*, crede, *preces martyr prosperrimus omnes*,
> ratasque reddit quae videt probabiles (1).

Né son sempre impersonali chiarimenti di sacre pitture gli epigrammi che compongono il suo *Dittochaeum*: dacché non vi manchi l'accenno al valore pedagogico di quelle mistiche rappresentazioni. Cosí, per esempio, descrive ed insegna, a proposito della flagellazione di Cristo:

> Vinctus in his Dominus stetit aedibus, atque columnae
> annexus tergum dedit, ut servile, flagellis.
> Perstat adhuc, templumque gerit veneranda columna,
> *nosque docet cunctis immunes vivere flagris* (2).

---

(1) *Peristephanon*, Hymn. IX; in Migne, *Patrol. Cursus*, Series I, T. LX, col. 435 e 442. È notevole anche la descrizione del quadro che, secondo Prudenzio, ornava il sotterraneo ov'era, in Roma, la tomba di S. Ippolito. (*Peristephanon*, Hymn. II, *ibid.*, col. 544-46).

(2) *Dittochaeum*, n. 41; in Migne, *loc. cit.*, col. 108. Prudenzio ha anche affrontato la questione della « visibilitá » di Dio Padre in forma umana, ch'era strettamente connessa con le figurazioni plastiche e pittoriche dell' Eterno. Egli conclude affermando che Iddio s'è realmente reso visibile ai Patriarchi e ai Profeti, in forma umana, sia pur nella persona del Verbo:

> Sed tamen et Patris est specimen quod cernere fas sit,
> humanis aliquando oculis concurrere promptum:
> quod quamvis hebes intuitus speculamine glauco,
> humentique acie potuit nebulosus adire.
> Quisque hominum vidisse Deum memoratur, ab ipso
> infusum vidit Natum: nam Filius hoc est,
> quod de Patre micans se praestitit inspiciendum
> per species, quas posset homo comprendere visu.

Apotheosis, versi 18-25, dopo la *Praefatio*; in Migne, *Patr. Cursus*, Series I, t. LIX, col. 923-924.

Lo stesso Sant'Agostino (354-430), che a torto vien talora citato fra gli avversari delle immagini sacre, fu ben lungi dal nutrire codesta opinione eterodossa. Affermò, per opporsi all'eresia antropomorfista, non doversi credere che Dio Padre fosse circoscritto in forma umana, e ch'era vietato quindi porre in un tempio cristiano immagini che lo raffigurassero simile all'uomo corruttibile (1); e biasimò quei *mali Christiani picturarum adoratores in Africa* (2); ma ricordava con compiacimento come il sagrifizio d'Abramo fosse « tot linguis cantatum, tot locis pictum » (3); attestava

---

(1) « Nec ideo tamen quasi humana forma circumscriptum esse Deum Patrem arbitrandum est, ut de illo cogitantibus dextrum aut sinistrum latus animo occurrat; aut idipsum, quod sedere Pater dicitur, flexis poplitibus fieri putandum est, ne in illud incidamus sacrilegium, in quo execratur Apostolus eos, qui commutaverunt gloriam incorruptibilis Dei in similitudinem corruptibilis hominis: *tale enim simulacrum Deo nefas est christiano in templo collocare*; multo magis in corde nefarium est, ubi vere est templum Dei, si a terrena cupiditate atque errore mundetur ». *De fide et symbolo*, cap. VII; in MIGNE, *Patrol. Cursus*, Series prima, T. XL, col. 188.

(2) *De moribus Ecclesiae Catholicae et de moribus Manichaeorum*, lib. I, cap. XXXIV: *Ex malorum christianorum moribus non vituperandam Ecclesiam. Sepulcrorum et picturarum adoratores.* In *Patr. Cursus*, Series I, T. XXXII, col. 1341 e seg. Le stesse parole da lui adoperate dimostrano chiaramente com'egli si riferisse ai superstiziosi e agli idolatri: « Novi multos esse sepulcrorum et picturarum adoratores: novi multos esse qui luxuriosissime super mortuos bibant, et epulas cadaveribus exhibentes, super sepultos seipsos sepeliant, et voracitates ebrietatesque suas deputent religioni », ecc. (*Ibid.*, col. 1342).

(3) « Abraham si filium sponte immolaret, quid, nisi horribilis et insanus? Deo autem jubente, quid nisi fidelis et devotus apparuit? Quod usque adeo ipsa veritas clamat, ut ejus voce deterritus Faustus, cum in ipsum Abraham quid diceret, unguibus et dentibus quaerens, usque ad calumniosum mendacium perveniret, hoc tamen reprehendere non auderet: nisi forte non ei veniret in mentem factum ita nobilem, ut non lectum, nec quaesitum animo occurreret, ut denique *tot linguis cantatum, tot locis pictum, et aures et oculos dissimulantis feriret* ». (*Contra Faustum Manichaeum libri triginta tres*, Lib. XXII, Cap. LXXIII; in MIGNE, *Patrol. Cursus*, Series I, T. XLII, col. 446). Si

la frequenza con la quale Gesú veniva raffigurato in pitture parietarie assieme con gli apostoli Pietro e Paolo (1); e al popolo raccolto nella basilica d'Ippona, per onorare Santo Stefano martire, additava una pittura che ne figurava il martirio, perché ne traesse motivo d'ammirazione e di raccoglimento: « dulcissima pictura est haec (2), ubi videtis Sanctum Stephanum lapidari ... » (3).

Ancor piú esplicito era un altro Santo, amico e grande estimatore del vescovo d'Ippona: Ponzio Meropio Paolino da Bordeaux, piú noto col nome di San Paolino di Nola (353-431). Nelle opere del quale, e precisamente nelle *Epistolae* e nei *Poemata*, è dato trovare i documenti piú notevoli per l'illustrazione della storia dell'arte, in quel periodo ch'ei riempí di sé, fra il quarto e il quinto secolo dopo

---

ricordi San Gregorio di Nissa, commosso fino al pianto dinanzi a una pittura raffigurante appunto il sagrifizio d'Isacco. (Cfr. qui dietro, la p. 173, n. 1).

(1) « ... Cum enim vellent tale aliquid fingere Christum scripsisse ad discipulos suos, cogitaverunt ad quos potissimum scribere potuisse facile crederetur, tanquam ad illos qui ei familiarius adhaesissent, quibus illud quasi secretum digne committeretur: et occurrit eis Petrus et Paulus, credo quod *pluribus locis simul eos cum illo pictos viderent;* quia merita Petri et Pauli etiam propter eundem passionis diem celebrius solemniter Roma commendat. Sic omnino errare meruerunt, qui Christum et Apostolos ejus non in sanctis codicibus, sed in pictis parietibus quaesierunt: nec mirum si a pingentibus fingentes decepti sunt. Toto enim tempore quo Christus in carne mortali cum suis discipulis vixit, nondum erat Paulus discipulus ejus ... ». *De consensu Evangelistarum,* lib. I, cap. X; in *Patrol. Cursus,* Series I, T. XXXIV, col. 1049. Mi pare evidente che qui il rilievo dell'errore dei pittori nel raffigurare S. Paolo assieme con Cristo, quasi si fossero avvicinati e conosciuti, non implichi una condanna generica della pittura, che invano si tenterebbe di dedurre dalle parole di S. Agostino.

(2) Variante: « *Dulcissima pictura est hic* ».

(3) *Sermo CCCXVI,* cap. V: « *Pictura Stephani lapidationem et Sauli conversionem exhibens.* Dulcissima pictura est haec ubi videtis sanctum Stephanum lapidari, videtis Saulum lapidantium vestimenta servantem ... », ecc. In MIGNE, *Patrol. Cursus,* Series I, T. XXXVIII, col. 1434.

Cristo. Tanto notevoli, che non posso tralasciare di passarli un dopo l'altro in rassegna, e son certo che nemmeno al lettore rincrescerá d'averne piú intima conoscenza. Si tratta delle *Epistolae XXX* (anno 402) e *XXXII* (a. 403), e dei *Poemata XIX*, *XXVII*, *XXVIII*, e *XXIX* (1).

Sulpicio Severo s'era rivolto a Paolino, per chiedergli di far dipingere e inviargli i ritratti di lui e della moglie. Il futuro vescovo nolano rispondeva con un rifiuto umilissimo: — Qual immagine vuoi tu che t'inviamo? quella del frale terreno o dell'anima celeste? So che questa sola, incorruttibile, può esser desiderata da te. Ma io, misero ed afflitto, perché ancor son racchiuso nello squallore della forma terrena, in qual modo oserò farmi ritrarre, in questa mortale corruzione? — « Utrimque me concludit pudor: erubesco pingere quod sum, non audeo pingere quod non sum: odi quod sum, et non sum quod amo » (2). Il discorso trapassa cosí, dalle immagini pittoriche alle retoriche, e il rifiuto si fa ancor piú reciso. Ma, a quanto pare, Sulpicio Severo era uomo costante nei suoi propositi, onde, procacciatasi — non si sa come — l'effigie di Paolino, ne adornò un battistero da lui eretto, ponendola a riscontro dell'immagine di San Martino. Allora sí, che il suo amico ebbe a rammaricarsi: — Tu offuschi in tal modo gli splendidi tuoi esempi di devozione cristiana; e alle sante fatiche mescoli l'iniquitá, quando profani il sacro luogo con le effigi di uomini iniqui. È bene che l'immagine di Martino, uomo di perfetta vita, sia dipinta nel battistero, perché ecciti i fedeli ad imitare le sue cristiane virtú (« *ut deponentibus in lavacro terrenae imaginis vetustatem, imitanda coelestis animae occurrat effigies* »); ma come può convenire quel luogo a noi, che né cogl'infanti per innocenza né possiam gareggiare con gli uomini per saviezza?... « *Quae ergo societas lumini*

(1) Rispettivamente in MIGNE, *Patrol. Cursus*, Series I, T. LXI, alle col. 322-325, 330-343, 509-550, 648-663, 663-670, 671.

(2) MIGNE, *T. cit.*, col. 322.

et tenebris? hoc est, nobis et Martino?...». Se non che, come dal paragone del giusto col peccatore non può derivare se non maggior onore al primo e vergogna al secondo, cosí hai conferito alla gloria di Martino, facendo dipingere l'immagine sua a fronte di quella d'un uomo spregevole: sospetterei anzi che tu l'avessi fatto a malizia, se non conoscessi il tuo soverchio affetto per me. Or eccoti i versi che m'hai chiesti, da porre sotto le due immagini; e son tali da chiarire l'utilitá che può derivare da codesta tua risoluzione, « qua salubriter novorum hominum informationi studens, diversas longe sibi imagines proposuisses; ut emergentes a sacro fonte, *et vitandum et sequendum pariter conspicarentur.* Itaque sic habes; si placet, utere:

Abluitis quicunque animas et membra lavacris
  cernite propositas ad bona facta vias.
Adstat perfectae Martinus regula vitae:
  Paulinus veniam quo mereare docet.
Hunc peccatores, illum spectate beati:
  exemplar sanctis ille sit, iste reis.

Item de eodem:

Dives opum Christo, pauper sibi, pulchra Severus
  culmina sacratis fontibus instituit.
Et quia coelestes aulam condebat in actus,
  qua renovarentur fonte Deoque homines:
digna sacramentis gemina sub imagine pinxit,
  disceret ut vitae dona renatus homo.
Martinum veneranda viri testatur imago:
  altera Paulinum forma refert humilem.
Ille fidem exemplis et dictis fortibus armat,
  ut meriti palmas intemerata ferat.
Iste docet fusis redimens sua crimina nummis,
  vilior ut sit res, quam sua cuique salus » (1). —

Non basta la supposizione, occorre che in tutti sia la certezza che, ponendo a fronte le immagini di uomini cosí

---

(1) MIGNE, *Patrol. Cursus,* Series I, *T. cit.,* col. 331 e seg.

diversi, Severo s'è soltanto proposto di offrire in Martino la forma della giustizia e la somma d'ogni virtú, e in Paolino l'aspetto del pentimento e la confessione d'una coscienza colpevole: « *ut et beatis exemplum pateret et miseris in illo speculum fortitudo, in nobis solatium haberet ignavia. Illum intuerentur, qui praeceptum sufficerent implere virtutibus: in nobis consolarentur qui remedium vellent afferre criminibus* »(1).

È, insomma, in diversa forma, ma ripetuto in versi e in prosa, con una insistenza che ha il suo valore, il concetto dell'arte-pedagogo. Tutti coloro che si appresseranno al sacro fonte, o che usciranno dal battistero, avranno sott'occhio, nei ritratti dei due uomini, l'immagine di ciò che è da criticare e di ciò ch'è da seguire: quei dipinti indicheranno « le vie proposte a ben fare », conforteranno al bene, dissuaderanno dal male.

Assieme con le iscrizioni composte per lui, il buon Paolino inviava all'amico copia degli epigrammi dettati a illustrazione delle pitture onde pur egli aveva fregiate le sue basiliche; e non degli epigrammi soltanto, ma e delle stesse pitture che n'erano accompagnate (2). E insisteva sul va-

---

(1) *Ibid.*, col. 332.

(2) « Hoc etiam [Victor] accrescere fascibus suis voluit, ut nostrarum tibi basilicarum versus simul picturasque portaret ». E, poco piú oltre, a proposito della basilica di Fondi: « . . . adhuc in opere est, sed propitio Deo dedicationi propinqua. Quod tamen ea mihi maxime ratio persuasit, quia et in huius apside designatam picturam meus Victor adamavit, et portare tibi voluit, si forte et eam de duabus elegeris in hac recentiore tua pingere, in qua aeque apsidem factam indicavit ». MIGNE, *T. cit.*, col. 335 e 338. Il primo dei passi qui citati fa osservare giustamente al Garrucci (e il secondo conferma l'osservazione), come dunque allora fossero i vescovi e i preti a dirigere generalmente gli artisti, e come avessero usanza di comunicarsi a vicenda i soggetti da far dipingere. (*Arte cristiana*, I, 486). S'aggiunga anzi, agli esempi addotti dal Garrucci, quello di San Cirillo d'Alessandria, che in quel secolo medesimo (morí nel 444) preparava ai pittori le tracce delle loro sacre composizioni. (Cfr. BAYET, *Recherches*, pp. 21 e seg., e v. piú oltre, la p. 186, n. 1.

lore insegnativo che dovevano aver le pitture, sopra tutto per i fedeli men colti: diciamo addirittura, per gl'ignoranti. Cosí, a destra e a sinistra delle croci, erano scritti col minio questi epigrammi:

> Ardua floriferae crux cingitur orbe coronae,
> et Domini fuso tincta cruore rubet.
> Quaeque super signum resident coeleste columbae
> *simplicibus produnt regna patere Dei* (1).

Non è qui il caso di passare in rassegna le descrizioni che Paolino faceva dei mosaici e delle altre bellezze che decoravano le sue chiese; sebbene anche la fervida compiacenza onde sono improntate contribuisca a farci persuasi del suo modo di pensare sul valore religioso delle pitture chiesastiche; ma vi son pure alcune altre dichiarazioni sue, che mi paion degne d'esser ricordate: lá dove discorre a lungo della croce e delle varie figurazioni pittoriche che si era soliti farne, e dell'efficacia di queste a chiarire per segni i riposti significati delle veritá cristiane (2); e lá dove, descrivendo le pitture onde gli era piaciuto ornare il tempio di San Felice, espone addirittura, con chiarezza e con diffusione fin allora inusate, le sue idee in proposito:

> Forte requiratur quanam ratione gerendi
> sederit haec nobis sententia, pingere sanctas
> raro more domos animantibus adsimulatis (3).
> Accipite et paucis tentabo exponere causas.
> Quos agat huc sancti Felicis gloria coetus,
> obscurum nulli: sed turba frequentior his est.
> Rusticitas non cassa fide, neque docta legendi,

(1) MIGNE, *loc. cit.*, col. 337.

(2) *Poema XIX*; in MIGNE, *T. cit.*, col. 544-549.

(3) Sul valore da dare alla parola « *animantibus* » (non « animali », come spiegarono il Martigny, il Müntz ed altri, ma « scene animate »), si v. il libro di ÉMILE BERTAUX, *L'art dans l'Italie Méridionale, de la fin de l'Empire Romain à la conquête de Charles d'Anjou*, Paris, Fontemoing, 1903, p. 44, n. 1.

haec adsueta diu sacris servire profanis,
ventre Deo, tandem convertitur advena Christo,
dum sanctorum opera in Christo miratur aperta.
Cernite quam multi coeant ex omnibus agris,
quamque pie rudibus decepti mentibus errent.
Longinquas liquere domus, sprevere pruinas
non gelidi fervente fide; et nunc ecce frequentes
per totam et vigiles extendunt gaudia noctem:
laetitia somnos, tenebras funalibus arcent.
Verum utinam sanis agerent haec gaudia votis,
nec sua liminibus miscerent pocula sanctis.
Quamlibet haec jejuna cohors potiore resultet
obsequio, castis sanctos quoque vocibus hymnos
personat, et Domino cantatam sobria laudem
immolat. Ignoscenda tamen puto talia parvis
gaudia quae ducunt epulis, quia mentibus error
irrepit rudibus; nec tantae conscia culpae
simplicitas pietate cadit, male credula sanctos
perfusis halante mero gaudere sepulcris.
Ergo probant obiti, quod damnavere magistri?
Mensa Petri recipit, quod Petri dogma refutat?
Unus ubique calix Domini, et cibus unus, et una
mensa, domusque Dei. Divendant vina tabernis;
sancta precum domum est ecclesia: cede sacratis
liminibus, serpens: non hac male ludus in aula
debetur, sed poena tibi: ludibria misces
supplicis inimice tuis: idem tibi discors
tormentis ululas, atque inter pocula cantas.
Felicem metuis, Felicem spernis inepte,
ebrius insultas, reus oras; et miser ipso
judice luxurias, quo vindice plecteris ardens.
Propterea visum nobis opus utile, totis
Felicis domibus pictura illudere sancta;
si forte attonitas haec per spectacula mentes
agrestum caperet fucata coloribus umbra,
quae super exprimitur titulis, ut littera monstret
quod manus explicuit: dumque omnes picta vicissim
ostendunt reteguntque sibi, vel tardius escae
sunt memores, dum grata oculis jejunia pascunt;

atque ita se melior stupefactis inserat usus,
dum fallit pictura famem: sanctasque legenti
historias, castorum operum subrepit honestas
exemplis inducta piis; potantur hianti
sobrietas, nimii subent oblivia vini.
Dumque diem ducunt spatio majore tuentes,
pocula rarescunt, quia per miracula tracto
tempore, jam paucae superant epulantibus horae (1).

Qui non è solo il poeta che liricamente esprime i suoi fantasmi artistici: è anche l'uomo di fede e di pensiero, che ragiona e vorrei dir quasi sillogizza. E il concetto, lungamente maturato e chiaramente dimostrato, assume valore e dignitá di teoria (2).

Il vigoroso sostenitore della quale era appena morto, che un papa le aggiungeva autoritá con le parole e con gli atti. È noto che Sisto III arricchí e adornò, negli anni che tenne il pontificato (432-440), con ogni sorta di arredi sacri e di decorazioni, molte basiliche di Roma: Santa Maria Maggiore, San Pietro, San Giovanni, San Lorenzo. Ma il fatto che piú c'interessa, è ch'egli si servisse dei mosaici per raffigurare nella Basilica liberiana, visibilmente, in forma di scene del Nuovo Testamento, tutti i soggetti evangelici che si potevano allegare in favore del dogma della « divina » maternitá di Maria, e, quindi, dell'assoluta divinitá di Gesú (3).

---

(1) MIGNE, *T. cit.*, col. 660-661.

(2) Sulle chiese costruite da San Paolino e su alcuni interessanti avanzi che ancor ne sopravvivono, si v. BERTAUX, *Ital. Mérid.*, pp. 32-38, 43-46.

(3) Si veda la descrizione dei mosaici in GARRUCCI, *Arte cristiana*, I, 497-501. Per la tendenza, assai diffusa in quel secolo, a riprodurre in pittura i ritratti dei religiosi e dei Santi, cfr. BAYET, *Recherches*, pp. 51 e seg. Sorge cosí una nuova tradizione artistica, « che doveva svilupparsi rapidamente. E si manifesta una tendenza alla realtá materiale, quasi sconosciuta per l'innanzi. Non ci si contenta piú di vaghe immagini che han valore solo per l'idea rappresentata: si voglion vedere i personaggi quali furono »: « Ὁρᾷν — dice San Giovanni Crisostomo (*Omil. de S. Meletio*, ed. Gaume, t. II, p. II, p. 621) — . . . τοῦ σώματος τὸν τύπον ».

Se si tenga presente ch'ei volle con codesto mezzo combattere in modo intelligibile anche ai profani l'eresia di Nestorio, che poneva in Cristo « due persone colle due nature », e sosteneva doversi la Vergine chiamare « creatura » e non « genitrice » di Dio, s'intenderanno pienamente il valore storico di quelle pitture, e le illazioni teoriche che si possono dedurne.

Ed è pur del medesimo secolo, anzi degli stessi anni all'incirca, un'altra solenne affermazione dell'utilitá delle opere pittoriche a istruzione religiosa degli ignari, che va posta in rapporto con le idee giá espresse da San Paolino. Un Olimpiodoro, prefetto di Costantinopoli, volendo ornare di pitture una basilica, a ricreazione dei devoti, si rivolgeva, probabilmente avanti il 450, a San Nilo, allora abate del Monastero del Monte Sinai, che lo consigliasse circa la convenienza di dar qualche luogo anche a pitture di scene profane, come episodi di caccia e di pesca, o ad altri motivi e mezzi ornamentali. Dal suo monastero gli rispondeva San Nilo, con una lettera pervenuta fino a noi, nella raccolta delle sue epistole (Lib. IV, *Ep. 61*). Lo dissuadeva dagli ornamenti profani, ma lo incoraggiava vivamente e far ornare le pareti della basilica con le scene del nuovo Testamento, affinché anche gli analfabeti, cui era preclusa la conoscenza diretta delle sacre scritture (οἱ μὴ εἰδότες γράμματα, μηδὲ δυνάμενοι τὰς θείας ἀναγινώσκειν γραφάς) potessero ricavarne istruzione e utilitá (1). E che a codeste

(1) Né diversa opinione poteva nutrire San Cirillo d'Alessandria, quando discuteva, non dell'opportunitá delle pitture sacre, ma del modo come si sarebber potute superare pittoricamente le difficoltá tecniche della rappresentazione d'una serie di scene sacre. « Jam si quispiam ex nobis hanc Abrahae historiam in tabella quadam depictam cernere velit, quo, quaeso, modo pictor depingeret illum? Nunquid simul delineabit facientem ea omnia quae jam dicta sunt; an vero per partes aliter et aliter, hoc est, alia et alia forma eumdem saepenumero depinget? », ecc. (S. P. N. CYRILLI Alexandriae Archiepiscopi, *Epistola XLI (ol. XXXVI)*, ad Acacium Melitinae episcopum, *De capro emissario*;

esortazioni rispondesse la realtá dell'esecuzione, il Bayet (*Recherches,* pp. 20 e segg.) ha dimostrato, mi pare, assai bene, ponendo a raffronto con esse la descrizione delle pitture che, secondo Coricio di Gaza, decoravano una delle chiese di questa cittá (1), e vari epigrammi dell'*Antologia*, illustranti opere d'arte del quinto e del sesto secolo (2).

***

Nemmeno il secolo sesto fu povero di esplicite manifestazioni da parte dei religiosi in favore delle arti figurative. Gli stessi concetti sostenuti da San Paolino o da San Nilo, erano il presupposto necessario delle lunghe controversie costantinopolitane sui caratteri da dare, nel renderla in colori o in plastica, all'immagine di Cristo. È noto che codesta

---

in MIGNE, *Patrol. Cursus,* Series graeca, T. LXXVII, col. 219). Lo stesso San Nilo parla, in una sua lettera, d'un bambino salvato per il miracoloso intervento di San Platone, e dice che il bimbo riconobbe il Santo, perché spesso ne aveva visto i lineamenti riprodotti in pittura: «καὶ γνωρίζοντι τοῦτον ἐκ τοῦ πολλάκις τὸν χαρακτῆρα τοῦ ἁγίου ἐπὶ τῶν εἰκόνων τεθεᾶσθαι». (*Epist.*, L. IV, *Ep.* LXII, *ad Heliodorum Silentiarium*; e cfr. BAYET, *Recherches*, p. 51).

(1) CHORICII GAZAEI, *Orationes, declamationes, fragmenta,* ed. BOISSONADE, pp. 91-98.

(2) Prima del 452, anno all'incirca nel quale morí, Severiano vescovo di Gabala poneva ogni suo impegno nel dimostrare che il ritrovato delle immagini era antico, e sanzionato dall'uso dei Santi Padri: «Quod autem nova non sit imaginum inventio, sed antiqua, et sanctis eximiisque Patribus nota et usitata, auscultes velim. Scriptum est in Vita beati Basilii, ab Helladio ejus discipulo atque in sede episcopali successore scripta: virum sanctum quondam astitisse coram Dominae nostrae imagine, in qua etiam Mercurii martyris laudatissimi figura depicta erat. Astabat porro supplicans, ut Julianus apostata impius e medio tolleretur. Atque ex ea imagine, quid eventurum esset, didicit. Vidit quippe martyrem exiguum ad tempus ab oculis suis evanescentem, ac nec multo post cruentam hastam tenentem». (SEVERIANI GABALORUM, *Ex Sermone in dedicationem crucis;* in S. JOAN. DAMASC., *De Imag., Or. II,* col. 1278. Cfr. anche ivi, la col. 1363).

vana discussione, cominciata nella seconda metá del secolo V, si protrasse ben oltre nel secolo seguente (1), senza per altro che ne risultasse discussa o negata l'opportunitá di offrire al culto dei fedeli l'immagine del Salvatore (2). Il quinto Sinodo generale, che fu tenuto nel 553 a Costantinopoli, si pronunziò anzi apertamente per il culto delle immagini, quando condannò come eretico quel Severo che avea tolto dalle chiese d'Antiochia le colonne d'oro e d'argento postevi a simboleggiare lo Spirito Santo, e quando tutti i Padri che vi partecipavano, raccolti in Santa Sofia, venerarono le immagini che adornavano quella chiesa insigne (3).

E non solo nelle chiese, ma parve bene a molti uomini pii che le sacre immagini ricevessero onore di culto e di preci anche nelle case private. Siam debitori a San Gregorio di Tours (seconda metá del sec. VI) della notizia che nelle Gallie l'immagine di Cristo era dipinta per le chiese e per le case, come ammonimento e ricordo agli uomini, della virtú da seguire: « *ad commemorationem virtutis* » (4).

Che piú? Si giunse persino, da un Santo, a stabilire una specie di « canone » dell'immagine di Cristo, e a supplicare altrui che non si volessero altrimenti rappresentare i suoi sacri lineamenti! (5).

S'intende, che non si tralasciò mai di tener presente e

---

(1) Sant'Anastasio Sinaita, nella seconda metá del Cinquecento, nel suo Ὁδηγός, combattendo l'eresia dei Teopaschiti, disegnava addirittura lui stesso un'immagine di Gesú crocifisso, scongiurando i trascrittori a non voler rappresentare il Salvatore in modo diverso dal suo! Cfr. GARRUCCI, *Arte cristiana*, I, 550.

(2) Si veda, per la storia della controversia, BAYET, *Recherches*, pp. 47 e segg.

(3) « Ἐν τῷ ναῷ τῆς ἁγίας Σοφίας ἡ εἰκωνικὴ ἀνατύπωσις ἐστηλογραφεῖτο καὶ παρ'αὐτῶν ἐδέχετο καὶ προσκυνεῖτο ». *Vita S. Stephani iun.*, (in *Anecd. gr.*, ed. MONF.); presso GARRUCCI, *Arte cristiana*, I, 541.

(4) *De gloria martyr.*, c. 22; e cfr., dello stesso San Gregorio, *De gloria confess.*, Lib. V, cap. 6°.

(5) V. qui sopra, la nota 1.

di riaffermare, contro ai sospetti e alle accuse degl'infedeli e degli eterodossi, l'antica distinzione fra il culto diretto e il culto relativo. Anzi, via via che si diffondeva l'uso delle arti figurative a scopo religioso, si moltiplicarono gli avvedimenti e le proteste ad allontanare dalla fede cristiana ogni apparenza di idolatria. « Noi non c'intratteniamo nella contemplazione dei colori — affermava Simeon Magno dal Monte Thaumasto, in una delle Epistole che, in difesa della venerazione delle immagini, scrisse all'imperatore Giustino (1); — ma, come accade per la scrittura delle lettere, con le quali si significano ben altre cose, scorgendo nella pittura Colui ch'è invisibile, lo lodiamo come s'ei fosse presente ... » (2).

Il piú gran papa del secolo, anzi di due secoli, fra i quali s'assise, vo' dire San Gregorio Magno (590-604), non si dilungò dalla dottrina dei suoi predecessori: e il Garrucci ha avuto buon gioco a dimostrarlo, contro coloro che in quell'infaticato apostolo della fede vaneggiaron di scorgere un nemico delle immagini o del loro culto (3). A Secondino

(1) Ciò fu quando i Samaritani distrussero le sante immagini; e una di codeste lettere venne citata anche nel settimo Concilio di Nicea. Il loro autore, nato nel 514, morí all'incirca nell'anno 592.

(2) *Magni Simeonis, a monte Thaumasto, De Imaginibus.* « At infidelium aliquis forsan vitiligator quaestionem praeponet, dicetque nos, qui in ecclesiis imagines quoque adoramus, iis accensendos fore, qui simulacris inanimis supplicant. Absit itaque, ut id nos committamus. Nam quidquid agunt Christiani fide pensatur et Deus, qui mendax non est, virtutes operatur. Non enim in quibusdam coloribus moramur, sed, veluti contingit in repraesentatione litterae, qua aliud significatur, illum qui invisibilis est, in pictura conspicientes, tanquam praesentem laudamus. Nec ei credimus, qui Deus non sit, sed qui vere exsistat Deus: neque item sanctis, qui sancti non sint, sed qui tales plane sint, et vivant apud Deum; cum etiam spiritus eorum ob sanctitatem suam, qua divina virtute pollent, illis qui digni sunt opitulentur, utpote qui ipsorum auxilio indigeant ». In S. JOAN. DAMASC., *De Imag. Or. III*, col. 1410 e seg. Il MIGNE avverte (*Ibid.*, n. 41 alla col. 1410), che codesto frammento è tratto da una fra le *Epistolae* di Simeone *ad Justinum juniorem*, oggi perduta.

(3) *Op. cit.*, I, pp. 556-559.

eremita, che gliel'aveva dimandata, inviava nel 585 un'immagine di Gesú, lodandolo dell'inchiesta, e insegnandogli — com'era di giusta fede — che il culto alle immagini ha da essere relativo e non diretto, dacché noi « non quasi ante divinitatem prosternimur, sed illum adoramus *quem per imaginem* aut natum aut passum sed et in throno sedentem *recordamur* » (1). Era, dunque, il solito concetto dell'utilitá delle immagini, ch'egli ribadí poi nella lettera con cui rimproverò il vescovo di Marsiglia, Sereno, per aver distrutto le immagini d'una chiesa: dacché, diceva, « la pittura nelle chiese si adopera a codesto scopo: che coloro i quali non sanno leggere, almeno, guardando le pareti, leggano quel che non sanno leggere nei manoscritti » (2). *His fretus*, quando inviò sant'Agostino di Canterbury a diffondere la fede cristiana in Inghilterra, affidò a lui e ai suoi compagni una croce d'argento e un'immagine di Gesú dipinta su legno, che servissero loro d'insegna (3).

Il solito concetto utilitario delle arti figurative torna a far la sua comparsa nelle opere degli scrittori religiosi del secolo settimo. Sugli inizi del quale, Leonzio di Cipro affermava ch'egli e i suoi conterranei raffiguravano Cristo e i suoi patimenti nelle chiese, nelle case e nelle piazze, e dovunque altrove, per ricordare sempre i fatti della religio-

---

(1) Lib. VII, *Ep.* 53.

(2) « Idcirco enim pictura in ecclesiis adhibetur, ut hi qui litteras nesciunt saltem in parietibus videndo legant quae legere in codicibus non valent ». *Epist. ad Serenum episc. Massil.;* in *Ep.*, lib. IX, *Ep.* 9. Del resto, è noto che San Gregorio fe' eseguire pitture e miniature sacre, a ornamento di templi e di codici.

(3) « Roboratus ergo confirmatione beati patris Gregorii, Augustinus, cum famulis Christi qui erant cum eo, rediit in opus verbi, pervenitque Britanniam... Illi non daemonica sed divina virtute praediti veniebant, crucem pro vexillo ferentes argenteam, et imaginem Domini salvatoris in tabula depictam... ». BEDA, *Ecclesiasticae historiae gentis Anglorum* Lib. I, cap. XXV; in *Operum Venerabilis Bedae*, T. III, Basileae, MDLXIII, col. 22 e seg.

ne (1). Né codesto secolo è povero di siffatte manifestazioni. Quel santo Sofronio, che fu patriarca di Gerusalemme, e morí verso il 640, lasciò — testimone della sua reverenza per le immagini sacre — il pio racconto d'un grande miracolo compiuto dai santi martiri Ciro e Giovanni, per mezzo d'una immagine di Gesú (2); e Sant'Anastasio Sinaita, pa-

---

(1) *Leontii Episcopi Neapoleos Cypri, ex quinto Sermone pro Christianorum apologia contra Judaeos, ac de imaginibus Sanctorum.* « Eia nunc de caetero super veneranter pictis imaginibus apologiam faciamus, quo obstruantur ora loquentium injustitiam. Legalis enim est haec traditio ... — Si igitur me reprehendere vis super imaginibus, reprehende Deum qui haec facere jussit, ut in recordationem ejus essent apud nos. — Judaeus dixit: — Sed non adorabantur illae similitudines sicut dii, sed ad recordationem solam efficiebantur. — Christianus dixit: — Bene dixisti, quia et penes nos sicut dii non adorantur Sanctorum characteres et iconae vel formae. Si enim ut Deum lignum adorarem, minime utique deleto charactere iconam incenderem. Et iterum, usquequo compacta sunt duo ligna crucis, adoro figuram propter Christum, qui in ipsa crucifixus est; postquam autem ab invicem separata fuerunt, projicio ea et incendo ... Nos Christianorum pueri figuram crucis adorantes, non naturam ligni adoramus, sed signum et annulum et characterem Christi, eum aspicientes, per eum illum qui in eo crucifixus est, salutamus et adoramus ... », ecc. (In MIGNE, *Patrologiae Cursus*, Series graeca, T. XCIII, col. 1598 e seg.). Codesto *Sermo contra Judaeos*, di Leonzio, è certamente una delle piú vigorose scritture che si sien composte in difesa del culto delle immagini, prima delle tre orazioni di San Giovanni Damasceno.

(2) *De Theodoro subdiacono podagram habente.* « ... Post paucos dies iterum dormiebat, et iterum aspicit martyres astantes, et secum comitari praecipientes, qui ut ferebat alacrius sequebatur ... Venientes ad templum quoddam perfectum, specie quidem terribile, atque praefulgidum, altitudine vero ad coelos pertingens; et hoc penetrantes maximam imaginem et admirabilem videbamus, quae in medio quidem sui Dominum Christum coloribus habebat depictum, sinistrorsum vero matrem ipsius, Dominam videlicet nostram Dei genitricem semperque virginem Mariam: porro dextrorsum Joannem ejusdem Salvatoris baptistam et praecursorem, qui ex utero exsultationibus eum praenuntiavit, ... necnon et quosdam de Apostolorum et Prophetarum glorioso choro, martyricoque collegio cum quibus erant etiam ipsi martyres Cyrus scilicet et Joannes, qui ante imaginem stantes Domino

triarca d'Antiochia, nella seconda metá del Seicento, compose una delle piú veementi ed efficaci esaltazioni del culto delle immagini ch'io mi conosca, affermandone l'utilitá, a ricordo e testimonianza della bontá divina (1).

Per motivi non diversi, presso alla fine del secolo, Benedetto Biscop, abate di Weremouth in Inghilterra, ornava di pitture donategli dal santo papa Agatone (678-685), e da lui stesso tratte d'Italia al suo paese, una chiesa eretta in

---

procidebant, genua flectentes, et capita in terram curvantes, atque pro curatione juvenis intercedentes ... Cum autem multoties supra terram adorantes supplicationis verba misissent, Christusque Dominus non annueret, ab intercessione cessantes tristes ac deficientes ad me adveniunt, non admodum procul ab imagine stantem ... Et cum parum discessissent, id est quasi dimidiae horae spatium, iterum abeuntes deprecabantur, et rursus inefficaces ut ferebant redeunt ... Tertio sane pergentes : — Confide— dicunt : — nunc etiam gratiam profecto suscipimus ; sed et tu sicut nos vides supplicantes, nobiscum veniens Dominum deprecare. — Et tertio ad imaginem venientes, prioribus modis utebantur et verbis. Et cum hora multa deprecarentur, et deorsum jacentes : — Jubes, Domine ? — tantum clamarent, Christus visceribus motis, tanquam misericors annuit, et : — Date illi ex icona — dicebat ». — (S. SOPHRONII PATRIARCHAE HYEROSOLOMITANI, *Narratio miraculorum SS. Cyri et Joannis sapientium Anargyrorum,* Cap. XXXIII ; in MIGNE, *Patrol. Cursus,* Series graeca, T. LXXXVII, col. 3558 e seg.). Il racconto termina cosí : Teodoro, svegliatosi da quel sogno miracoloso, si unse i piedi con l'olio della lampada che ardeva innanzi all'immagine di Cristo, e guarí.

(1) « Sin autem Judaeus dixerit : — Quomodo, cum Deus praeceperit ne adorentur ligna, lapis, et opera manuum hominum, vos, Christiani, haec adoratis et colitis, facientes ex his cruces et imagines ? — Responde illi : — Dic mihi et tu, Judaee, quare tu adoras legis librum, cum e pellibus et immundis coriis compactus sit ? cur Jacob patriarcha adoravit in summitate virgae Joseph ? — Quod si potuerit dicere : — Et si adoro legis librum, non naturam pellium adoro, sed verborum virtutem ; neque Jacob adorans virgam, lignum adoravit, sed qui eam possidebat Joseph ! — dic illi : — Similiter et nos Christiani adorantes Christi crucem, non ligni naturam adoramus, quod absit, sed Christum in eo crucifixum. Quemadmodum et vos, si inveneritis hodie duas tabulas et duo Cherubim aurea, quae fecit Moyses, et arcam, adoraretis ea colentes illum qui haec mandavit fieri ; ita et nos, cum imagines

onore di San Pietro. Erano le immagini di Maria Vergine assieme con quelle dei dodici Apostoli, e le storie dell'Evangelo, e le visioni dell'Apocalissi, onde tutta la chiesa fu ben decorata; sí che tutti, *anche gli analfabeti*, entrandovi, dovunque volgessero gli occhi, avessero sempre presente la soave immagine di Cristo e dei suoi Santi, e o riflettessero piú attentamente alla grazia della divina incarnazione, o, *avendo quasi innanzi agli occhi* il giudizio finale, si rammen-

---

adoramus, non adoramus lignum, quod absit, sed Christum colimus et Sanctos ejus; neque lignum neque picturam adoramus, cum saepius imagines vetustas abstergimus et renovamus, aut putrescentes comburimus, aliasque novas facimus, tantummodo ad bonam memoriam servandam. Vos autem, dicite mihi cur imaginem Nabuchodonosor Babylone adoravistis? et illic quidem habentes Daniel et alios, prophetas qui vos docerent? Et ego Christianus, cum Christi adoro imaginem, dico: « Gloria Deo Sanctorum »; non dico: « Gloria ligno aut picturae »; tu vero, Nabuchodonosor, adorans imaginem, dicebas: « Gloria Nabuchodonosor ». Ego crucem adoro, nec dico: « Gloria ligno », quod absit; tu vitulum adoras, et dicis: « Hi sunt dei tui, Israël, qui eduxerunt te e terra Aegypti ». — (S. P. M. ANASTASII cognomento SINAITAE, Patriarchae Antiocheni, *Adversus Judaeos Disputatio*, Secunda Interrogatio; in MIGNE, *Patrologiae Cursus*, Series graeca, T. LXXXIX, col. 1234 e seg.). Codesto passo, ch'è, mi pare, il piú esplicito e il piú importante fra le opere del Sinaita, nei rispetti del culto delle immagini, non è ricordato da San Giovanni Damasceno, che ne cita invece altri due diversi. (*De Imaginibus*, *Or. III*, col. 1394 e 1415). Nel primo di questi S. Anastasio narra un miracolo compiuto da un'immagine di S. Teodoro, che, colpita con una saetta da un saraceno nell'omero destro, versò sangue, e gli eretici offensori, che non se ne commossero, furon tutti puniti, morendo con le loro famiglie entro pochi giorni dal delitto. E, conclude il pio narratore, « haec imago quae sagitta confixa fuit, adhuc superest, ac vulnus sagittae et sanguinis vestigia conservat. Multi autem eorum qui rem viderunt, eoque tempore adfuerunt, quando miraculum istud contigit, in vivis hodie superstites sunt. Quin ego ipse imaginem vidi, et re considerata, hanc in scriptis retuli ». Nel secondo passo, S. Anastasio afferma: « ... si divinam ejus [Christi] pictura tantummodo deformatam effigiem conspiciamus, tanquam ipse nos e coelo intueatur, arbitramur, atque procidentes adoramus ... ». Sant'Anastasio era ancora vivo nell'anno 678.

tassero di esaminare piú severamente se stessi (1). Pochi anni dopo (692), i vescovi orientali, tenendo in Trullo il sesto Sínodo, non solo affermavano di onorare i simboli adottati dalla Chiesa, quali le arti figurative usavan riprodurli (e quindi l'agnello rappresentante Cristo), ma dichiaravano di preferire a codeste rappresentazioni simboliche la figurazione della realtá stessa, che dava « l'evidenza della legge »; e, perché la perfezione fosse « espressa sui quadri agli occhi di chiunque », ordinavano che, d'allora in poi, in vece dell'agnello, si dipingesse « il Cristo nella sua forma umana » (2).

La lotta contro le immagini, iniziata durante il secolo ottavo, ebbe l'effetto di spingere gli ortodossi ad affermare con maggior intensitá la loro fede nelle rappresentazioni fi-

(1) « Quartum Benedictus non vile munus attulit, Epistolam Privilegii a venerabili Papa Agathone cum licentia, consensu, desiderio, et hortatu Ecgfridi Regis acceptam, qua Monasterium quod fecit, ab omni prorsus extrinseca irruptione tutum perpetuo redderetur ac liberum. Quintum, picturas imaginum Sanctarum quas ad ornandam Ecclesiam B. Petri Apostoli quam construxerat detulit, imaginem videlicet beatae Dei Genitricis semperque Virginis Mariae simul et duodecim Apostolorum, quibus mediam et ejusdem Ecclesiae testudinem, ducto a pariete ad parietem tabulato praecingeret; imagines Evangelicae historiae quibus australem Ecclesiae parietem decoraret; imagines visionum Apocalypsis B. Johannis quibus septemtrionalem aeque parietem ornaret: quatenus intrantes Ecclesiam omnes etiam litterarum ignari, quaquaversum intenderent, vel semper amabilem Christi Sanctorumque ejus, quamvis in imagine contemplarentur adspectum; vel Dominicae Incarnationis gratiam vigilantiore mente recolerent, vel extremi discrimen examinis, quasi coram oculis habentes, districtius se ipsi examinare meminissent ». BEDAE, *Vita S. Benedicti Biscopi Abbatis Vuiremuthensis Primi, et Successorum ejus*, Lib. I, c. 6; in D'ACHERY-MABILLON, *Acta Sanctorum Ordinis S. Benedicti*, T. II, Venetiis, Coleti, MDCCXXXIII, pp. 964 e seg.

(2) V. VENTURI, *St. d. A.*, I, 554; e cfr. *Epist. Hadriani ad Tarasium, Conc. Oecum.*, VI, p. 98.

gurate delle veritá cristiane, e a chiarire a se stessi ed agli altri, con maggior nettezza, l'utile che dall'uso delle immagini proveniva alla causa della religione. Le affermazioni piú fiere in questo senso si hanno appunto durante quella grande controversia, per opera di papi e di Santi. Son note, per quanto monche e sfigurate nella versione greca in cui ci son pervenute, le due fiere lettere con le quali il papa San Gregorio II (715-31) tentò invano di richiamare alle credenze ormai tradizionali Leone Isaurico (1); ed è pur conosciuta la coraggiosa pertinacia con la quale, anche negli atti, ei difese la sua fede, degnamente imitato in questo dal successore suo San Gregorio III (731-41 (2)).

E fu ben l'eresia iconoclastica quella che destò in San Giovanni Damasceno il piú eloquente difensore che le immagini sacre abbiano mai avuto, in una serie di scritti pieni d'ardore e di passione, fra i quali rimase degnamente memorabile l'orazione contro quel Costantino Copronimo, che fu, pur nella lotta iconoclastica, un cosí degenere figlio del padre

(1) Vedile in MANSI, *Concilia*, XII, col. 959-982.

(2) Per solo amore di compiutezza, e affinché non manchi in questa rassegna il ricordo di una tra le piú vigorose apologie delle immagini, rammento qui in nota quello che, in codesta epoca all'incirca, ne scriveva Sant'Atanasio. « *Sancti Athanasii, ex centum capitibus ad Antiochum praefectum, per interrogationes et responsiones*, cap. 38. *Responsio :* Nos fideles nequaquam imagines tanquam deos adoramus, sicut ethnici faciunt: absit! sed affectum duntaxat, et charitatis nostrae studium adversus personae in imagine depictae figuram declaramus. Quapropter non raro, oblitterata figura, lignum tanquam inutile comburimus. Sicut ergo Jacob morti proximus fastigium virgae Joseph adoravit, non virgam ipsam adorans, sed illum qui eam gestabat; ita nos Christiani haud alia ratione imagines salutamus, quemadmodum filios parentesque nostros osculamur, ut per haec animi nostri affectum insinuemus. Velut Judaeus olim legis tabulas, et duo Cherubim aurea et sculptilia adorabat, non lapidis, aurive naturam colendo, sed Dominum ipsum, qui ea facere jusserat ». In. S. JOAN. DAMASC., *De Imag.*, *Or. III*, col. 1366 e seg. E cfr. anche, ivi, col. 1403 e 1406. Di codesto Atanasio, il Migne sostiene (*ibid.*, n. 27 alla col. 1366), che visse dopo l'anno 700.

Leone Isaurico. L'argomento piú notevole del quale egli, come i piú appassionati difensori delle immagini, potesse valersi contro gli avversari, era sempre l'efficacia che le rappresentazioni figurate delle veritá cristiane potevano esercitare agli scopi della fede. « Le immagini parlano — diceva egli, — né son prive di significato, come gl'idoli dei pagani. *Omnis enim pictura quam in ecclesia legimus, aut Christi ad nos demissionem, aut Dei Genitricis miracula, aut Sanctorum certamina et res gestas, velut imagine loquente, enarrat*, sensumque ac mentem aperit, ut miris eos infandisque modis aemulentur » (1). Altrove, intrattenendosi particolarmente sull'utilitá delle immagini, per edificazione degli indotti, osservava, riprendendo i concetti giá espressi da San Paolino, da San Nilo , da San Gregorio Magno e da Benetto Biscop.: « Imago siquidem monimentum quoddam est: ac quidquid liber est iis qui litteras didicerunt, *hoc imago est illitteratis et rudibus:* et quod auditui praestat oratio, hoc visui confert imago: per mentem vero ipsi conjungimur » (2). Non meraviglia che la sua autoritá fosse addotta fra le piú cospicue, a favor delle immagini, in quel concilio di Nicea (787), nel quale la secolare questione fu, almeno nei rispetti della Chiesa, risolta in modo che parve definitivo, e l'anatema fu lanciato contro chi non venerasse le venerande immagini.

Chi sia curioso di particolari a questo proposito, gli troverá negli *Acta* del Concilio, nei quali è pur un'assai lunga e minuta enumerazione cosí degli uomini come degli argomenti che avean militato e militavano a pro delle immagini (3). Il rinvio generico mi dispensi dal menzio-

(1) *Ad Christianos omnes, adversusque imperatorem Constantinum Cabalinum ac haereticos universos*; in MIGNE, *Patrol. Cursus,* Series graeca, T. XCV, col. 323.

(2) *De Imagin. Or. I.,* col. 1247.

(3) In MANSI, *Concilia*, T. XII, col. 951 e segg.; XIII, col. 1 e segg. Cfr. T. XIII, col. 623: « Venerandas imagines veneramur. Qui sic non credunt, anathema : qui aliter sentiunt, longe ab ecclesia abjiciantur.

nare qui gli uni e gli altri. Allo scopo che questa trattazione si prefigge, basta il ricordare che giá avanti la congregazione del Concilio Niceno era cessata in Oriente la persecuzione iconoclastica e si era ripreso il culto delle immagini; e che d'allora in poi la dottrina in proposito apparve cosí saldamente stabilita, da non subire gravi scosse né per le persecuzioni iconoclastiche rinnovate nella prima metá del secolo nono, né per i dissensi che alcuni religiosi manifestarono via via nel tempo successivo. Cosí non venne poi mai intermessa, fino ai giorni nostri, l'usanza, introdotta nella Chiesa in ossequio ai deliberati di quel Concilio, che si commemorasse a lutto in tutta la Cristianitá, l'immagine di Gesú « oltraggiata e ferita dagli Ebrei in Berito » (1).

* * *

Quindi, solo *ad abundantiam*, e per l'importanza delle loro esplicite motivazioni, mi pare vadan rammentati alcuni fatti, che illuminano chiaramente le funzioni attribuite alle arti figurative nei rispetti della religione cristiana, verso il Mille. Ne risulterá ancor meglio dimostrato, se pur è d'uopo, che per tutto il Medio Evo gli uomini di chiesa in Occidente furon soliti considerare la plastica e la pittura come mezzi

---

Nos veteri ecclesiae legislationi insistamus. Nos statuta patrum conservemus. Nos qui addunt aut auferunt aliquid de ecclesia, anathemizamus. Nos nuperam Christianorum accusatorum inventionem anathemizamus. Nos venerandas imagines salutamus. Nos, qui sic nolunt, anathemati subjicimus. Christianorum accusatoribus, videlicet iconoclastis, anathema. Qui ex scriptura sententias contra idola dictas, in sanctas imagines torquent, anathema. Qui sacras imagines idola vocant, anathema. Qui dicunt Christianos tamquam deos imagines amplecti, anathema. Qui communionem habent cum iis qui sanctas imagines rejiciunt aut contemnunt, anathema. Qui dicunt praeter Christum aliquem nos a cultu idolorum liberasse, anathema. Qui dicere audent sanctam catholicam Ecclesiam idola unquam accepisse, anathema » !

(1) GARRUCCI, *Arte cristiana*, I, 591.

esclusivamente tecnici di intensificazione o chiarimento del culto. Le considerazioni puramente artistiche rimasero del tutto estranee a codesta estetica rudimentale ed utilitaria.

Gl'illetterati — sentenziava nel 1025 il Sínodo d'Arras — contemplano nei lineamenti della pittura ciò che non posson vedere per mezzo della scrittura: « *Illiterati, quod per scripturam non possunt intueri, hoc per quaedam picturae lineamenta contemplantur* » (1). Nel medesimo secolo, un cronista ecclesiastico di Auxerre narrava come il vescovo Geoffroi avesse fatto dipingere sul muro circolare di chiusura che circondava l'altare della cattedrale, i ritratti dei suoi predecessori, perché gli annoiati e i distratti fossero da quella vista e dai pii ricordi che vi si connettevano, rivocati alla fortezza della fede (2).

Ma nessuno seppe mai rendere la veritá profonda riposta

---

(1) Cfr. DIDRON, *Iconographie chrétienne. Histoire de Dieu*. Paris, Imprimerie Royale, MDCCCXLIII, p. 6. (In *Collection de documents inédits sur l'Histoire de France*. Troisième serie. *Archéologie*).

(2) « Ergo ut de quamplurimis ipsius benefactis adhuc aliqua proferamus, illud quantum fuit, quod hanc Ecclesiam tantam biennio prope antequam pater idem carissimus moreretur, incendio consumptam, in subito tempore, id est infra brevem sphaerulam unius anni, trabibus et tegulis ipsemet assidua sollicitudine vel cura carpentarios aut famulos suos, seu caeteros collaborantes satagens restauravit, quinque vero fenestras quae sunt in supremi Cancelli fornice quinque de domo sua clientibus, ut quisque suam vitrearet, distribuit: sextam quoque maiorem, cunctarumque praecipuam altare Sancti Alexandri clarificantem, ut suus Capellanus faceret, exoravit. Neque de corona muri claudentis altare Sanctorumque praesulum pictas habentis effigies silere iustum est, quem canentium oculis Sacerdotum non solum ideo opposuit, ut ab eis visus inanes et illicitos excluderet, verum et idcirco, ut si quis vanitate vel taedio gravatus extra se duceretur, sicut saepe contingere ex nostrae fragilitatis vitio solet, illa praesenti visione, et aperta tot bonorum per picturam memoria mentem et omnium quasi vivo revocatus consilio ad fortitudinem pietatis relevaret . . . » . *Historia Autissiodorensium Episcoporum,* Cap. LI; in *Novae Bibliothecae Manuscript. Librorum* T. I, opera ac studio PHILIPPI LABBE, Parisiis, MDCLVII, p. 453.

pur in codesto concetto utilitario delle arti figurative, con l'elegante concisione che conseguí, piú tardi, l'abate Sugero, in due versi suoi meritamente famosi:

Mens hebes ad verum per materialia surgit,
et, demersa prius, hac visa luce resurgit (1).

III.

Testimonianze d'ogni tempo e d'ogni paese, che sarebbe facile moltiplicare, confluiscono dunque a dimostrare che la religione cristiana non rigettò mai l'opera delle arti figurative; anzi, che non solo se ne valse nella pratica, ma pure la pratica avvalorò e santificò, con le teorie dei suoi Santi e coi dettami dei suoi Concili. Sí che non vennero mai a mancare alla pittura e alla scultura e alle arti minori (non discorriamo dell'architettura, ch'è fuori d'ogni discussione), le occasioni e gli eccitamenti a porsi al servizio della nuova fede: e, dunque, non mancò mai, nemmeno nei piú oscuri secoli del Medio Evo, il contatto fra l'arte e la vita.

Ma l'arte classica non smarrí a un tratto, fra noi, col rivelarsi del Messia, le sue caratteristiche tradizionali: occorsero secoli e secoli perché, a poco a poco, gli antichi tratti salienti della pittura e della scultura si attenuassero e si cancellassero, per dar luogo a nuovi avviamenti e a nuove espressioni. Lunghi secoli, duranti i quali la Chiesa si valse delle arti, come i tempi le foggiavano e segnavano di sé, con l'orma classica ond'erano cosí profondamente improntate. Con che non si viene a negare che i nuovi avviamenti degli spiriti influissero pur essi a variare e a distinguere i modi dell'espressione artistica: ma si sa che a certe grandi evoluzioni son giorni i secoli.

---

(1) Furono scolpiti sur una delle porte di bronzo della chiesa di San Dionigi, dov'erano rappresentate la passione, la risurrezione e l'ascensione di Gesú Cristo. Cfr. Félibien, *Histoire de l'Abbaye de Saint Denis*, Pièces justificatives, p. CLXXII, Paris, 1706; e V. Didron, *Op. cit., loc. cit.*, p. 9.

Specialmente per ciò che concerneva i procedimenti materiali e l'esecuzione tecnica, i primi cristiani non potevano romperla a un tratto con l'arte pagana. Essi dovettero elaborare a poco a poco i nuovi tipi occorrenti al loro simbolismo e alle nuove veritá della loro fede; la quale rimase nel frattempo tributaria dell'arte classica per lunghissimi secoli. Onde accadde pur questo, che l'arte classica, improntando delle sue profane peculiaritá le rappresentazioni delle veritá cristiane, ne turbasse talora persino l'ortodossia, e, di rimbalzo, agisse anche — limitatamente — sulle dispute e le controversie tra le quali la nuova dottrina si veniva affermando.

Si cominciò fin dal primo e dal secondo secolo di Cristo, in Italia, nelle catacombe, a incorniciare di festoni e d'ornati grecoromani, sul genere di quelli rinvenuti a Ercolano e a Pompei, i simboli della nuova religione: i tralci di fiori e di frutta, le lievi teorie dei genietti alati, gli uccelli, si mescolarono ai simboli severi del Cristianesimo. Cosí, fin nei templi sotterranei, dove in un segreto ansioso la nuova fede maturava i suoi destini, e fra l'oscuritá umida delle lunghe gallerie misteriose e cieche, l'arte classica poneva il sorriso della sua bellezza. Vero è che presto quegl'innocenti simboli della vita pagana persero il loro antico significato: i genietti alati si trasformarono in angiolini, i tralci di frutta e di fiori, la fauna artistica, in ispecie gli uccelli, e le figurazioni simboliche della cosmografia pagana, assunsero un officio puramente decorativo (1). Ma non cosí accadde, a mo' d'esempio, delle Sibille, divinitá o semidivinitá d'altri tempi, che, per quanto adattate opportunamente, dai religiosi, agli usi e alle tradizioni della nuova fede, e inscritte tra le file dei profeti, non persero mai del tutto, nelle rappresentazioni pittoriche del Medio Evo, le loro fattezze classiche e pagane (2). E, in ogni modo, in quel medesimo sforzo di

(1) Cfr. VENTURI, *St. d. A.*, I, 59, 217-218, 229-230.

(2) Codeste figurazioni medievali delle Sibille, pur cosí interessanti, nei rispetti e dell'arte e della leggenda, furono senza giusto

interpretare cristianamente i classici simboli del paganesimo, eran continui contatti fra le due epoche e le due religioni diverse. Cosí, si adottarono dai cristiani i sarcofagi pagani, quando non fossero scolpiti in modo assolutamente ripugnante alla fede; e dalle usanze dei pagani fu pur derivato il costume di ornare la dimora dei defunti con pitture, stucchi e sculture simboliche. Fu per tal modo agevolato il trapasso, dall'una all'altra religione, dei simboli onde piú spesso si compiacevano le arti ornamentali; né meraviglia scoprire che un artefice dei primi secoli dopo Cristo si compiacesse persino di fondere, in una sua singolare scultura sepolcrale, la favola di Prometeo col racconto biblico della creazione dell'uomo e del peccato originale (1).

Per i medesimi motivi accadde che, consapevole od inconsapevolmente, le chiese e i battisteri cristiani venissero foggiati, a volta a volta, su le forme consuete degli edifizi pagani, pubblici o privati; e vi furon edifizi cristiani che, eretti sulle fondamenta o sugli avanzi di templi etruschi, ripresero l'antica distribuzione e la conformazione di questi; e ve ne furono che ripresero il tipo delle sale termali o delle basiliche giudiziarie o de' palazzi romani, quando non accadde che si trasformassero addirittura gli antichi ninfei in battisteri, e le aule forensi, i templi pagani, e le sale dei palazzi, in chiese ed in cattedrali.

Del resto, la fusione dell'elemento artistico pagano col

---

motivo del tutto trascurate da FEDELE ROMANI nel suo studio su *Le principali figurazioni della Sibilla di Cuma nell'arte cristiana* (in *Poesia pagana e arte cristiana*, Firenze, Olschki, 1902, pp. 45 e segg.).

(1) Cfr. GARRUCCI, *Arte cristiana*, I, 424 e seg. Sul simbolismo cristiano e sui suoi rapporti col simbolismo pagano, sono dette cose molto interessanti, anche nei rispetti delle arti figurative, in due opere di diverso indirizzo, ma tutte e due seriamente pensate e riccamente documentate: ALFRED MAURY, *Croyances et légendes du Moyen Age*, Paris, Champion, 1896 (cfr. le pp. 186 e segg.), e HIPPOLYTE DELEHAYE, *Les légendes hagiographiques*, Bruxelles, Bureaux de la Soc. des Bollandistes, 1906 (cfr. le pp. 168 e segg.).

cristiano giunse a tal punto, che non si dubitò di rappresentare nella forma visibile di Psiche l'allegoria dell'anima elevata dall'amore divino, e che l'imperatore Costantino associò, persino sulle monete, gli dèi dell'Olimpo con la croce (1). Né furono risparmiate da codesto contagio rappresentativo le piú eccelse figure e i simboli piú santi della nuova religione. Gesú, prima ancora che si osasse riprodurlo come bambino in grembo alla madre, e come adulto, e solo, veniva rappresentato sotto le sembianze teocritee e virgiliane del Buon Pastore, o di Orfeo (2): né mancò chi gli facesse indossare perfin le spoglie di Ulisse. Ma qui, soccorrevano almeno le « buone » leggende pagane, cristianamente atteggiate dai primi fedeli e dai Padri della Chiesa; il Dio crioforo rammentava la pia sollecitudine del pastore per le sue pecorelle; il cantore tracio avea pur ricondotto col suo canto, pei verdi tramiti della leggenda, gli uomini dalla vita bestiale alla razionale; e l'eroe itacense aveva saputo valentemente resistere a quell'altro canto, che tentava di riaddurlo dalla ragione ai sensi e dalla purezza alla colpa. I motivi di affinitá leggendarie eran meno evidenti quando, a mo' d'esempio, si attribuivano al divin Maestro le fattezze classiche di Apollo o di Giove, o si deduceva dalle sculture pagane il tipo giunonico della Santa Vergine madre sua.

Attorno alla Divinitá si atteggiarono in maniera non disforme i Santi, i Beati, i Dottori della Chiesa. Alcuni Santi

(1) VENTURI, *St. d. A.*, I, 62.

(2) Per le rappresentazioni del « Buon Pastore », si v. BAYET, *Recherches*, pp. 16 e seg. La compenetrazione fra i simboli delle due religioni avvenne, del resto, anche in senso inverso. Va ricordato come una curiositá non priva di significato il fatto che, nella prima metá del terzo secolo dell'èra cristiana, c'eran Romani i quali, senza riconoscere Cristo per un dio, l'onoravano d'una specie di culto. Sappiamo, per una testimonianza contemporanea (*Hist. Aug.*, pp. 128-129), che la sua immagine figurava accanto a quella d'Orfeo in una specie di cappella domestica che l'imperatore Alessandro Severo s'era fatta costruire nel suo palazzo.

furon foggiati a quel modo s'usava dei grandi scrittori e letterati nelle pitture decorative delle biblioteche romane; i quattro Evangelisti e San Pietro furon ritratti nel costume dei filosofi; Sant'Agostino indossò, ancor nel sesto secolo, la toga classica col *clavus* purpureo sulla spalla (1). Né tutto ciò, applicato alla religione cristiana, che non era ostile all'uso delle immagini, deve molto meravigliare, chi pensi che persino gli Ebrei subirono per codesto rispetto l'ascendente dell'arte classica. O non si sono rinvenute nelle necropoli ebraiche di Roma intere stanze decorate di pitture, all'incirca come i vicini cimiteri cristiani? E se, in genere, si trattava di rappresentazioni d'animali (pegasi, montoni, galli, pavoni), non vi mancavano, però, anche la Vittoria alata, il Genio delle stagioni, una figura nuda di giovane uomo (2).

***

Documenti e argomenti, facilmente moltiplicabili, confluiscono cosí d'ogni donde, ad arricchire d'evidenza una veritá ormai ovvia fra gli studiosi delle vicende storiche: « Tutta l'arte del Medio Evo tenne di mira le forme dell'arte classica quasi disfatte nei bassi tempi, e quelle volgari, che, per lo scemare di influssi estranei a Roma, si spiegarono piú chiare alla luce » (3). Avvertiamo bene: tutta l'arte: e quella che per alcuni secoli si svolse in piena libertá, continuando alla luce del sole le tendenze e le forme del classicismo pagano, e quella che in forme classiche espresse le veritá della nuova fede cristiana. I pittori e gli scultori

(1) Cfr. PH. LAUER, *Les fouilles du « Sancta Sanctorum » au Latran* (*Mèlanges d'archéologie et d'histoire. Ècole Française de Rome*, XX, n. 3-4, 1900); e VENTURI, *St. d. A.*, II, 248.

(2) Cfr. BAYET, *Recherches*, p. 10.

(3) VENTURI, *St. d. A.*, I, 68. Le riserve del Bayet (*Recherches*, pp. 35 e segg.), pur in molta parte accettabili, non infirmano la veritá sostanziale di codesta affermazione.

e gli architetti, non poteron dunque romperla, nel Medio Evo, nemmeno con le tradizioni tecniche dell'arte classica. Assieme con gli avviamenti artistici ne ereditarono anche gl' insegnamenti pratici: tutto un patrimonio di procedimenti materiali e di precetti empirici, che non si trasmisero d'etá in etá per sola tradizione e per comunicazione orale, ma furono anche, senza alcun dubbio, posti in iscritto, e, via via, confermati e accresciuti (1).

Non mancano, di questo fatto, attestazioni sicure, cosí nella letteratura descrittiva del Medio Evo, specialmente nella patristica (2), come nelle opere degli enciclopedisti,

---

(1) S' intende che, l'affermazione della continuitá della tradizione classica in Roma, e anche dell'abbondanza perenne della produzione di cose d'arte in Italia, e a Roma specialmente, durante il Medio Evo, è affatto indipendente da ogni e qualsiasi giudizio sul pregio artistico delle opere prodotte, che fu vario, e, in genere, poco cospicuo. Quello che c' importa è che, mentre la sovranitá longobarda isteriliva la cultura italiana nelle terre assoggettate, e non lasciava nessun visibile segno di sé nelle opere d'arte prodotte in Italia nei secoli del suo dominio (cfr. NOVATI, *Le Origini*, Milano, Vallardi, in continuazione, pp. 95 e 101), Roma non solo manteneva, per tutto il piú alto Medio Evo, il primato nel commercio librario, ereditato dall'epoca classica, ma vedeva crescere e svilupparsi nel suo seno « un altro traffico non meno largo e rilevante : quello delle suppellettili sacre, cioè, cui l'arte accresceva pregio e decoro : vasi sculti in preziosi metalli, pallii di seta trapunti di mirabili ricami ; tavole accuratamente dipinte . . . » ; onde finiva per essere l' « unico emporio librario ed artistico dell'Occidente in un tempo che viene raffigurato come per lei funestissimo ». (NOVATI, *Op. cit.*, pp. 68 e seg. ; e si veda la ricca documentazione della quale è ivi suffragata codesta affermazione di fatto). Si tenga specialmente presente la contemporaneitá dei due commerci : il librario e l'artistico. I molti Vitruvi e i Plinii, ai quali il Medio Evo attinse avidamente la massima parte delle sue conoscenze tecniche attorno le arti, si sparpagliarono pel mondo, partendo da Roma, assieme coi reliquari mirabilmente storiati, coi paramenti ricamati, cogli arredi, con le suppellettili, e coi quadri sacri e profani.

(2) Alcuni esempi curiosi ne sono raccolti dal Bayet: Eusebio e San Giovanni Crisostomo ci attestano in modo esplicito che la pit-

come nei ricettari e nei trattati d'arte, e nelle compilazioni chimiche e alchimistiche: in tutta una letteratura, che verremo esaminando in séguito. Qui ci basti raccogliere qualche argomento, vorrei dire esteriore, della continuitá storica di quella tradizione tecnica e quindi rudimentalmente estetica fra noi, anche nella forma erudita e letteraria. Se, infatti, i ricettari di chimica o d'alchimia e tutto quel complesso di misteriose nozioni attorno l'origine e le virtú e l'uso delle sostanze minerali e delle vegetali onde il Medio Evo fe' gran caso, furono in gran parte patrimonio dei popoli orientali, e per mezzo loro — dei Bizantini e degli Arabi in ispecie — pervennero a noi, e se ne appresero i rapporti con la tecnica delle arti figurative; v'era d'altra parte in Italia, e perdurò attraverso tutto il Medio Evo, la tradizione d'una serie di nozioni meno misteriose, ma non meno concrete, attorno i mezzi materiali dell'espressione artistica, fermatasi nei primi secoli di Cristo, per opera di Vitruvio e di Plinio e de' loro compendiatori in ispecie, e non mai intermessa né smarrita poi. Dacché la pratica stessa ininterrotta delle arti, che perennemente attingevano a quei testi le nozioni empiriche onde avevan necessitá, fece sí che quel patrimonio tecnico e letterario non soffrisse disperdimenti né diminuzioni.

Basterebbe a mostrarlo in modo irrefutabile il fatto che, nel naufragio di tanta parte della romanitá, accaduto durante il Medio Evo, Plinio e Vitruvio sormontano e si salvano, e giungono intatti alle sponde dell'epoca umanistica (1). Ma v'ha di piú: le loro opere appaion sempre vive in quell'oscuro millennio, attraverso le compilazioni enciclopediche,

---

tura ad encaustico era nota e praticata ai loro tempi; Procopio bada bene a distinguere il mosaico dalla pittura ad encaustico. (*Recherches*, pp. 66 e seg.).

(1) Vitruvio fu sempre vivo, anche nella tradizione manoscritta. I piú antichi manoscritti noti di Plinio son del decimo secolo, ma ne restan frammenti sin del sesto.

che da quella di Sant'Isidoro di Siviglia (VII secolo) a quella del Bellovacense (secolo XIII), da esse attingono in vastissima misura notizie storiche e leggendarie e precetti teorici. E non nelle sole enciclopedie, ma e nelle compilazioni di piú modeste proporzioni, e — come vedremo in séguito — nei trattati minori attorno le singole arti. Certo, sarebbe interessante poter aggiungere a codeste osservazioni di fatto, altre testimonianze piú dirette della fortuna ch'ebbero nel Medio Evo quelle compilazioni storiche e tecniche attorno le arti, nelle quali la latinitá parve quasi voler segnare il testamento letterario dell'arte classica. Ma i documenti di tal sorta scarseggiano, per invidia, certo, del tempo e dei casi, non per loro originaria raritá. Sarebbe in errore chi, per esempio, volesse dedurre dalle diligenti ricerche di N. Manitius (1) attorno i manoscritti di opere classiche conservati nelle biblioteche medievali, un'inferioritá per codesto rispetto dell'Italia a paragone delle altre nazioni europee. Il caso ha voluto che si sien conservati numerosi cataloghi delle biblioteche forestiere nel Medio Evo, mentre non ne rimangono che due o tre di biblioteche italiane. Dagli studi del Manitius risulterebbe, per esempio, che l'*Arte Poetica* di Orazio fosse diffusa in tutto il resto d'Europa, piú che in Italia, e che manoscritti di Quintiliano si trovassero numerosi in Francia, in Germania, in Inghilterra, ma difettassero assolutamente di qua dalle Alpi. Non diversamente sarebbe accaduto per Vitruvio, noto, per esempio, in Francia (Cluny e Rouen) e in Germania (Reichenau, Murbach, Toul, Bamberg), e affatto ignoto in Italia, al pari del suo compendiatore Faventino. Di Plinio non si conterebbero gli esemplari all'estero, mentre fra noi si ridurrebbero a due soli (Bobbio e Pomposa), a quel modo accadrebbe di Solino

(1) *Philologisches aus Alten Bibliothekskatalogen* (*bis 1300*). In *Rheinisches Museum für Philologie*, neue Folge, Band XLVII, Frankfurt a. M., 1892.

(Pomposa e Monte Cassino) e, all'incirca, di Palladio (Roma) (1).

Ma le utili ricerche del Manitius attendono ancora di essere integrate con ricerche dirette sul materiale manoscritto esistente nelle biblioteche europee. Quando queste saranno compiute, si vedrá come, pur nei secoli piú tenebrosi del Medio Evo, all'Italia non venisse meno, spesso il primato, sempre un onorevole posto, nella conservazione e nella diffusione dei manoscritti di opere classiche. Abbiam giá visto come per lunghissimo tempo Roma fosse il piú grande mercato librario del mondo civile: tale era alla fine del sesto secolo, quando Sant'Agostino di Canterbury, per volere di Gregorio Magno, muoveva alla conversione degli abitanti d'Inghilterra, traendo seco, assieme con le immagini sacre, i libri d'Omero; tale era ancora quando, un secolo dopo, dall'Inghilterra convertita, il Santo Benedetto Biscop vi tornava ben cinque volte, per provvedersi non d'immagini sacre soltanto, ma e di libri, da arricchire quella biblioteca da lui fondata nell'abbazia di Weremouth, cui fin sul letto di morte pensava con pia sollecitudine, e la commendava agli amici e ai discepoli ond'era in quel supremo istante circondato.

Francesco Novati ha dimostrato con una sicurezza d'argomentazione che mi par difficilmente confutabile quanto fosse erronea l'opinione di coloro i quali hanno affermato, dal Tiraboschi all'Ebert, che « soltanto la conquista d'Italia risvegliasse in Carlo Magno il bisogno possente d'un'intellettuale coltura, rivelandogli per la prima volta l'ignoranza propria e la barbarie dei popoli sui quali egli era stato chiamato a regnare » (2); ma non contraddice alla tesi da lui sostenuta con tanto acume, il supporre che, per il consiglio e pel tramite del suo maestro Pietro da Pisa, o d'altri, ei si fornisse in Italia dei libri occorrenti alla sua e all'altrui cultura; né è assurdo supporre che, assieme coi marmi

---

(1) *Op. cit.*, pp., rispettivamente, 28-31,64-65,41,60-61,78-79,87-88.

(2) *Origini*, pp. 104 e segg.

e i bronzi che furono per suo volere trasportati da Roma e da Ravenna a Worms, ad Ingelheim, a Nimwegen, ad Aquisgrana (1), giungessero in Francia i manoscritti di Vitruvio e di Plinio. Forse quell'Eginardo « studiosissimo di Vitruvio », non apprese per diversa via le nozioni d'architettura e di pittura per le quali era designato dall'ammirazione dei contemporanei come « *variarum artium doctor peritissimus* ».

La vivace vitalitá del trattato vitruviano, ininterrotta attraverso tutto il Medio Evo, e la sua continua adozione nell'uso pratico, anche dopo il Mille, ha una riprova nel nuovo compendio che ne faceva a Montecassino, pur in epoca di decadenza della Badia, quel cronista Pietro Diacono, il quale, fra le sue innumerabili opere di teologia e di storia, annoverava — interessante parentesi artistica — un « *Vitrubium de Architectura mundi* » emendato e compendiato (2), e un « *Librum Haevae Regis Arabiae de pretiosis lapidibus ad Neronem Imperatorem quem Constantinus Imperator ante annos fere octingentos ab urbe Roma Constantinopolim asportaverat* », tradotto dal greco in latino (3).

La coincidenza delle due opere è interessante. Rappresentano in sostanza i due diversi avviamenti che l'Occidente e l'Oriente diedero lungo il Medio Evo alle nozioni pratiche e teoriche attorno le arti: tenendosi, quello, stretto all'utile praticitá dei precetti e delle notizie tecniche; mescolando, questo, fantasticamente le miracolose virtú delle pietre e delle piante, alle norme su la fusione dei metalli, su la lavorazione dei marmi e su le combinazioni dei colori. Cosí sembra venirci dalla Badia famosa, per opera di Pietro Diacono, un esempio delle due correnti di pensiero e d'opera, dell'occidentale

---

(1) *Ibid.*, pp. 112 e seg.

(2) « *Emendans breviavit* ».

(3) V. ANDREA CARAVITA, *I codici e le arti a Montecassino*, Montecassino, pei tipi della Badia, 1869-1871; vol. I, pp. 161 e 298. Pietro Diacono, a quanto dichiara egli stesso, « *exaravit* » in oltre « *De generibus lapidum pretiosorum ad Chonradum Imperatorem librum* ».

e dell'orientale, della romana e della bizantina, che a Montecassino ebbero, piú che in ogni altra parte d'Italia, mezzo d'avvicinarsi, e, col tempo, per quanto era possibile, mescolarsi e fondersi assieme, in un'arte composta, che innovò a sua volta l'antica tecnica e gli spiriti dell'arte nostra.

NOTA

I.

Artisti cristiani a servigio del paganesimo.

Ecco i passi di Tertulliano, ai quali mi son riferito qui dietro, alla p. 153.

Principale crimen generis humani, summus seculi reatus, tota causa judicii, idololatria. Nam etsi suam speciem tenet unumquodque delictum, etsi suo quoque nomine judicio destinatur, in idololatriae tamen crimine expungitur...

Ubi artifices statuarum et imaginum, et omnis generis simulacrorum diabolus saeculo intulit, rude illud negotium humanae calamitatis, et nomen de idolis consecutum est, et profectum. Exinde jam caput facta est idolatriae ars omnis quae idolum quomodo edit. Neque enim interest, an plastes effingat, an caelator exculpat, an phrygio detexat: quia nec de materia refert, an gypso, an coloribus, an lapide, an aere, an argento, an filo formetur idolum. Quando enim et sine idolo idololatria fiat, utique cum adest idolum nihil interest quale sit, qua de materia, qua de effigie, ne qui putet id solum idolum habendum, quod humana effigie sit consecratum...

Idolum tam fieri, quam coli, Deus prohibet. Quanto praecedit ut fiat quod coli possit, tanto prius est, ne fiat, si coli non licet... Et quid ego modicae memoriae homo? Ultra quid suggeram? quid recolam de Scripturis? quasi aut non sufficiat vox Spiritus Sancti, aut ultra deliberandum sit an maledixerit atque damnaverit Dominus ipsos prius artifices eorum, quorum cultores maledicit et damnat?

Plane impensius respondebimus ad excusationes hujusmodi artificum, quos nunquam in domum Dei admitti oportet, si quis eam disciplinam norit. Jam illa objicit solita vox: — Non habeo aliud quo vivam. — Districtius repercuti potest: — Vivere ergo habes. Quid tibi cum Deo est, si tuis legibus? —... Item eumdem |Apostolum| praecepisse dicunt secundum suum exemplum, ut

manibus unusquisque operetur ad victum. Si hoc praeceptum ab omnibus manibus defendatur, credo et fures balnearios manibus suis vivere, et ipsos latrones manibus agere quo vivant...

Sunt et aliae complurium artium species, quae etsi non contingunt idolorum fabricationem, tamen ea sine quibus idola nil possunt, eodem crimine expediunt. Nec enim differt, an extruas vel exornes, si templum, si aram, si aediculam ejus instruxeris, si bracteam expresseris, aut insignia, aut etiam domum fabricaveris. Major est ejusmodi opera, quae non effigiem confert, sed auctoritatem. Si ita necessitas exhibitionis extenditur, habent et alias species, quae sine exorbitatione disciplinae, id est, sine idoli confectura opem victus praestent. Scit albarius tector et tecta sarcire et tectoria inducere, et cisternam liare et cymatia distendere, et multa alia ornamenta praeter simulacra parietibus incrustare. Scit et pictor, et marmorarius, et aerarius, et quicumque caelator, latitudines suas utique multo faciliores. Nam qui signum describit, quanto facilius abacum linit? Qui de tilia Martem exculpit, quanto citius armarium compingit? Nulla ars non alterius artis, aut mater aut propinqua est. Nihil alterius vacat. Tot sunt artium venae, quot hominum concupiscentiae. Sed de mercedibus et manuspretiis interest. Proinde interest et de labore. Minor merces frequentiore actu repensatur. Quot parietes signa desiderant? Quot templa et aedes idolis aedificantur? Domus vero, et praetoria et balnea et insulae quantae? Soccus et baxa quotidie deaurantur, Mercurius et Serapis non quotidie. Sufficiat ad quaestum artificiorum, frequentior est omni superstitione luxuria et ambitio. Lances et scyphos facilius ambitio, quam superstitio desiderabit. Coronas quoque magis luxuria, quam solemnitas erogat. Cum igitur ad haec artificiorum genera cohortemur, quae idolum quidem, et quae idolo competunt, non attingant, sint autem et hominibus communia saepe quae et idolis, hoc quoque cavere debemus, ne quid, scientibus nobis, ab aliquibus de manibus nostris in rem idolorum postuletur. Quod si concesserimus, et non remediis jam usitatis egerimus, non puto nos a contagio idololatriae vacare, quorum manus non ignorantium in officio vel in honore et usu daemoniorum deprehenduntur. (Q. S. F. TERTULLIANI, *De Idololatria liber*, C. I, III, IV, V, VIII; in MIGNE, *Patrologiae Cursus*, Series I, T. I, col. 663-671).

II.

Il Concilio d'Illiberi (1).

Al Concilio adunatosi ad Illiberi in Ispagna, l'anno 313 circa dopo Cristo, « *placuit picturas in ecclesia esse non debere, ne quod colitur et adoratur in parietibus depingatur* » (2). Codesto, che fu il 36° canone decretato in quel Concilio, è stato variamente interpretato. Il Garrucci (*Arte cristiana*, p. 436), trattenuto dal timore di dar soddisfazione una volta tanto agli eterodossi, spiega la decisione a mezzo, supponendo che si trattasse di « disciplinare [?], non stimando quei Padri che fosse conveniente dipingere sulle pareti gli oggetti di culto e di adorazione ». Disciplinare, sia pure, se cosí può qualificarsi un divieto assoluto di riprodurre le immagini sulle pareti dei templi. Ma, giá prima del Garrucci, il De Rossi (3) aveva tentato una diversa interpretazione del canone controverso, ed ebbe la fortuna di essere in essa suffragato dal consenso dello Hefele, il quale ebbe a scrivere che l'illustre archeologo italiano « nous donne le vrai sens de ce canon qui a été interprété de bien des manières. On sait que les locaux réservés par les chrétiens au service de Dieu et qui étaient relativement le mieux protégés contre une visite ou une attaque des païens, furent jadis décorés de peintures chrétiennes, comme les catacombes à Rome. Les païens ne pouvaient pas facilement pénétrer dans ces locaux souterrains; mais on dut s'abstenir d'orner d'images chrétiennes les églises bâties à la surface du sol, pour ne pas provoquer les railleries et les persécutions des païens. Notre Concile prescrivit donc qu'en Espagne, où les locaux destinés à la prière n'étaient pas en sûreté lorsqu'ils

---

(1) Cfr. qui dietro, la p. 165, n. 1.

(3) MANSI, *Concilia*, T. II, col. 11.

(3) *Roma sotterranea*, 1863, T. I, p. 97, e T. III, p. 475. Cfr. anche: KRAUS, *Roma sotterranea*, p. 221; SCHULTZE, *Die Katakomben*, p. 89; KRAUS, *Gesch. d. christl. Kunst*, T. I, pp. 64 e seg.; H. NOLTE, *Sur le canon 36e d'Elvire*, in *Revue des sciences ecclésiastiques*, S. IV, 1877, T. V, pp. 482 e segg.; F. X. FUNK, *Der Kanon 36 von Elvira*, in *Theol. Quartals.*, 1883, pp. 270-278.

n'étaient pas souterrains, les murs des églises situées *sub divo* ne pourraient recevoir en peinture l'image des saints (*quod colitur*) ni la figure du Christ (*quod adoratur*). Il n'est nullement question d'une défense absolue aux peintres d'exercer leur art... » (1).

Il De Rossi e lo Hefele hanno piena ragione nel ritenere che il divieto sancito dal Concilio d'Illiberi non porga argomento di sorta in favore degli eterodossi: quel Concilio non entrò punto nella questione teorica dell'ortodossia o meno del culto prestato alle immagini. Ma un dotto Francese, il Turmel, ha dato del canone un'interpretazione diversa, e preferibile a quella del De Rossi, che fu sino a poco fa generalmente accettata. « Pendant presque tout le XIXe siècle, il fut convenu que ce canon ne proscrivait absolument le culte des images; mais qu'il défendait seulement de mettre des images dans les églises élevées au-dessus du sol, où elles auraient été exposées à être profanées et détruites par les persécuteurs. Cette explication, comme chacun peut s'en rendre facilement compte, ne répond pas au texte du concile, qui ne motive pas sa défense par le danger de profanation, mais par cette considération tout à fait différente: « On ne doit pas représenter sur les murailles ce qui est objet de vénération ou d'adoration ». L'explication (par la crainte de voir caricaturer les types chrétiens) avait déjà été présentée au commencement du siècle dernier par l'allemand Binterim. Mais elle ne paraît pas mieux fondée que la précédente. Si les Pères d'Elvire avaient cherché, dans la proscription des images, un moyen d'éviter les caricatures, ils auraient dû recourir à un autre tour de phrase. En réalité, ce qu'ils reprochent aux images ce n'est pas de tomber dans la caricature, c'est de « représenter ce qui est vénéré ou adoré », c'est-à-dire d'être elles-mêmes des objets de vénération ou d'adoration. On peut, du reste, supposer que les évêques espagnols se sont attaqués, non pas à la théorie de ce culte, mais aux pratiques superstitieuses dont ils étaient témoins. On peut penser que les images étaient pour les chrétiens du IIIe siècle mal guéris des séductions du paganisme, un danger constant d'idolâtrie, et que le Concile, pour couper court à ce danger, à cru devoir supprimer ce qui en était l'occasion. Cette interprétation que Noël Alexandre présenta au XVIIe siècle, a été reprise dans ces der-

(1) *Histoire des Conciles*, giá cit., I, p. 240.

nières années par Funk. Elle respecte le texte du canon en litige; d'autre part, elle n'a rien de bien troublant, puisqu'elle voit dans ce canon une simple mesure disciplinaire sans portée dogmatique; elle semble donc mériter nos préférences » (1).

Il traduttore dello Hefele, che in altra occasione s'era manifestato proclive alla interpretazione giá sostenuta dal Binterim, convinto dai ragionamenti del Turmel, ne abbracciò l'opinione (2). E qui ai ragionamenti del Turmel si può aggiungere un argomento che mi sembra di indubbia efficacia.

Nello stesso Concilio d'Illiberi, furono infatti decretati due altri Canoni, il XL e il XLI, che si riferiscono all'idolatria, allora tuttavia diffusa in quel torno, e che accrescono probabilitá all'ipotesi la quale connette col culto idolatrico anche il canone XXXVI. Ne giudichi il Lettore, leggendoli qui, nella forma in cui li riferisce il Mansi (3):

I: « Prohiberi placuit, ut cum rationes suas accipiunt possessores, quidquid ad idolum datum fuerit, acceptum non referant: si post interdictum fecerint, per quinquennii spatia temporum a communione esse arcendos ».

II: « Admoneri placuit fideles, ut in quantum possint, prohibeant ne idola in domibus suis habeant: si vero vim metuunt servorum, vel seipsos puros conservent: si non fecerint, alieni ab ecclesia habeantur ».

III.

Una voce contro le immagini (4).

« Quoniam scripsisti etiam de quadam imagine, quasi Christi, hancque imaginem tibi a nobis mitti voluisti, quam qualemve dicis istam quam Christi imaginem esse contendis? Nescio quidem quid te impulerit, ut Salvatoris nostri depingi imaginem jubeas. Quamnam Christi imaginem desideras? Utrum veram et immutabilem et revera vultum ejus referentem, an eam quam propter nos accepit, servilis formae habitum induens? Nam Dei Ver-

---

(1) *Chronique d'histoire ecclésiastique;* in *Revue du Clergé français,* T. XLV, 1906, p. 508.

(2) Cfr. *Histoire des Conciles,* I, p. 241, nota.

(3) *Concilia,* T. I, col. 12.

(4) Cfr. qui dietro, le pp. 165 e seg.

bum et Deus, formam servi accipiens, similitudine carnis peccati peccatum condemnavit, uti dicit divinus Apostolus. Sic nos a priore amaritudine et diabolica servitute per sanguinem pretiosum redemptos liberavit. Cum igitur duae formae ei competant divinam quidem formam nequaquam puto te quaerere, quippe quae semel ab eo sis edocta, quod neque Patrem novit quisquam, nisi Filius, neque ipsum Filium digne noverit quis unquam, nisi solus Pater qui eum generavit... Sed enim omnino formam servi desideras, et quam propter nos induit carnem. Sed etiam hanc gloria divinitatis temperatam, et mortale a vita absorptum fuisse didicimus. Neque ullo modo mirum, si post ascensionem in coelos tale quid apparuit, quandoquidem, etiam inter homines adhuc degens, Deus Verbum, electis doctrinae suae (discipulis) quasi pignus concedens aspectum regni sui, transmutata servi forma, illa ipsa, quae est supra naturam humanam, indutus, in monte conspectus est, quando facies ejus affulsit uti sol, et vestimenta uti lux. Quis igitur tantae dignitatis atque gloriae radios fulgentes ac splendentes efformare potuerit mortuis inanimatisque coloribus et picturis, siquidem aspicere eum (tali modo apparentem) ne divini quidem sustinuerunt ejus discipuli, utpote qui prolaberentur in faciem, haud ferendum ipsi visum confitentes? Si igitur tunc tantam vim habuit carnalis ejus forma, a divinitate inhabitante transfigurata, quid dicendum erit, postquam mortalitate exuta et interitu deposito, servilis formae speciem in Domini ac Dei gloriam transmutarat, post victoriam de morte reportatam, et post ascensionem in in coelos, et post consessum in throno regali ad dexteram Patris, post requiem in ineffabili et inenarrabili Patris sinu?... Itaque etiam servi forma taliter facta, prorsus transmutata est in lucem ejus ineffabilem et inenarrabilem, in lucem ipsi Deo Verbo convenientem, quam « oculus non vidit, neque auris audivit, neque in cor hominis ascendit ». Quomodo igitur quisquam impossibilia fecerit? Quomodo tam admirabilis atque incomprehensibilis formae, siquidem fas est formam adhuc nominare divinam et spiritualem essentiam, imaginem quis pinxerit? Nisi sicut gentiles infideles, minime simile sibi quis depinxerit, quemadmodum pictor pingens quae neutiquam similia sunt. Sic enim illi quoque effingentes vel Deum, ut putant, vel quemdam (uti dixerint) heroa, vel simile quid formare et assimilare voluerint, cum neque simile, neque quod prope accedat pingere possint, absurda reprae-

sentant, humanas figuras efformantes. Nos autem talia non decere, omnino quidem tu ipsa concedis. Sed si non formae in Deum transfiguratae, sed carnis, qualis fuit ante transfigurationem, scilicet mortalis imaginem, te dicis a nobis requirere, num, quaeso, illud te fugit praeceptum, in quo Deus vetat facere imaginem, neque eorum quae in coelo, neque eorum quae deorsum sunt in terra? . . . », ecc. (EUSEBII *Epistola II* (*ad Constantiam Augustam*) giá cit., in MIGNE, *Patrologiae Cursus*, series graeca, T.XX col. 1546 e seg.)

IV.

Figurazioni cristiane negli abiti e nei tessuti in genere.

I.

... Si ovibus ac lana relictis, necessarioque Creatoris omnium apparatu spreto, vanis cogitationibus, vesanisque cupiditatibus in luxum effusus, et byssum requiris, et Persicorum stamina vermium colligis, unde evanida, ut ita dicam, araneae tela contexatur; si praeterea tinctorem ingenti mercede conducis, ut mari cochleam venatus, eius animalculi sanguine vestem inficiat: id vero hominis est immodice lascivientis, quique rebus abutatur suis, nec habeat in quos usus super affluentes divitias effundat. Eoque non immerito, talis ut mollis ac effeminatus, cultumque ac ornamenta miserarum puellarum mutuatus, vituperante Evangelio, vapulat.

Alii item similis amantes vanitatis: quin imo auctioribus modis vitium excolentes, ne hic quidem stultae solertiae fines constituerunt; sed novo quodam ac supervacaneo textrinae commento, quod artem pictoriam, staminis ac subtegminis subtili complexione imitans, omnium formas animalium in vestibus exprimat, florida, ac sexcentis variegata figuris vestimenta, tum sibi, tum uxoribus, ac liberis operose conficiunt; ludo deinceps agentes, non serio aliquid facientes: qui divitiarum exsuperantia, saeculo abutantur, non utantur; ac Paulo contraria sanciant; divinisque vocibus, sin scriptis, ac verbis, ac factis adversentur. Quae enim ille sermone proscripsit, haec ipsi mordicus retinent ac operibus rata volunt.

---

(1) Cfr. qui dietro, le pp. 175 e seg.

Cum itaque talibus amicti in publicum prodeunt, tanquam depicti parietes obviis quibusque cernuntur. Quin et pueri quandoque circumstant, risuque mutuo pictas in vestimentis figuras indice monstrant, ac pone sequentes, aegre tandem recedunt, ac ab eis avelli patiuntur. Videre est illic leones, pantheras, ursus, tauros, canes, silvas, saxa, venantes viros, ac omnia denique circa quae pictorum industria versatur naturae aemula. Necesse videlicet erat, ut videtur, eorum nedum parietes ac domos picturis exornari, verum etiam tunicas, et pallia ei superinjecta.

Si qui autem cum viri, tum feminae ex iis, qui divitiis affluunt, religiosiores videntur collecta ex istoria evangelica argumenta textoribus subministrant; ipsum inquam Christum nostrum cum discipulis omnibus; ac miracula, qua quodque ratione narratum habetur. Videbis nuptias Galilaeae et hydrias; paralyticum, lectum in humeris gestantem; caecum, oblito luto curatum; profluvio sanguinis laborantem feminam, fimbriam prehendentem; peccatricem, ad pedes Iesu accidentem; Lazarum e sepulcro ad vitam redeuntem; dumque haec faciunt, pie se facere, idque indumenti genus, quod Deo gratum sit, induere arbitrantur. At me quidem si audiant istis divenditis, vivas Dei imagines colant. Noli Christum pingere (1) (satis enim illi est, una illa incorporationis humilitas, quam sponte nostri causa suscepit), quin spiritali ratione Verbum incorporeum gestans animo, circumfer. Ne in vestibus paralyticum habe, sed infirmum decumbentem require. Ne mulierem sanguinis fluxu laborantem jugiter aspice; sed viduae afflictae miserere. Ne peccatricem ad Domini genua procumbentem diligentius contuere; sed tuorum memoria peccatorum contritus, uberes lacrymas emitte. Ne resurgentem ex mortuis Lazarum pinge; sed idoneam tuae resurrectionis defensionem para. Noli caecum in veste circumferre; sed viventem caecum beneficiis solare. Noli cophinos reliquiarum

---

(1) Si tenga presente la nota che il Migne appone a questo passo: « Locus hic paulo aliter citatur in VII Synodo, act. 6, additis verbis quibus se satis Asterius explicat, ut non picturam absolute, sed nimios sumptus vestium picturatarum, qui in pauperes essent erogandi, vituperet » : Μὴ γράφε τὸν Χριστὸν ἐν ἱματίοις, ἀλλὰ μᾶλλον τὴ τῶν ἀναλωμάτων τούτων δαπάνην πτωχοῖς προσπορίζου. Ἀρκεῖ γὰρ αὐτῷ ἡ μία τῆς ἐνσωματώσεως ταπείνωσις ». Noli Christum *in vestimentis pingere,* sed potius horum sumptus pauperibus eroga. Sufficit ei una incorporationis humilitas ». (*Patrologiae Cursus,* Series graeca, T. XL, n. 3 alla col. 167).

pingere; sed esurientes pasce. Ne hydrias in vestibus gesta, quas replevit in Cana Galilaeae; sed sitienti potum praebe. Hactenus nobis splendida illa ac superba vestis divitis profuit: haud vero negligenda sunt sequentia. Luxui namque vestium, ac purpurae et bysso, splendidi in singulos dies convivii delicias adjunxit. Paria siquidem ac ejusdem animi ambo haec, inutili inanique vestium ambitione lascivius ornari, ventrique ac gulae mollius servire. (S. P. N. ASTERII AMASEAE EPISCOPI, *Homilia I, in locum Evangelii secundum Lucam, de divite et Lazaro;* in MIGNE, *Patrologiae Cursus*, Series graeca, T. XL, col. 166 e seg.).

II.

Enarratio in martyrium praeclarissimae martyris Euphemiae.

Nuper, o viri, Demosthenem, egregium illum oratorem, prae manibus habebam, eamque Demosthenis orationem, qua ille Aeschinem acerbis enthymematibus impetit. Diu autem prolata lectione peneque obruta mente, aliqua remissione ac ambulatione, quo fessus animus nonnihil labore levaretur, egebam. Egressus autem domo, postquam in foro aliquantulum cum notis ambulassem, illinc me in Dei templum otio oraturus recepi. Cum vero hoc quoque consecutus, unam quamdam ex porticibus transirem, vidi in ea picturam quamdam, cuius me species omnino cepit. Dixisset Euphranoris artificium esse, aut eorum alicuius, qui olim plurimum dignitatis picturae conciliarunt, non aliter pingentes, quam si vivas in tabulis formas exhiberent. Adesdumvero, si voles: quippe etiam nunc per tempus enarrare licet: egoque picturam exponam. Neque enim nos musarum alumni pejores pictoribus colores habemus.

Sacra quaedam femina, intemerata virgo, suam Deo castitatem dicavit: Euphemiam appellant. Cum autem quandoque tyrannus pios homines ac christianos persequeretur, illa admodum alacris vitae aleam sponte adiit. Cives autem, ejusque socii religionis, pro qua ea mortem obiit, ceu fortitudinis, ac sanctitatis gloria insignem admirationi habentes, haud procul templo sepulcrum aedificantes ac posito loculo, honores ei publicos adhibent, annuum ejus certaminis diem, communem ac totius populi conventu laetam facientes celebritatem. Sacri quidem sacramentorum Dei interpretes,

jugi sermone memoriam honorant, populosque convenientes, ut illa patientiae certamen consummaverit, omni studio informant; sed et pictor pietati et ipse studens, artis opera, historiam totam in sindone, quam licuit viva expressione designans, ibidem juxta sepulcrum sacram artis hoc praeclarum opus.

Sedet judex throno sublimis, acerbo ac truci vultu contuens virginem. Ars quippe in inanimi quoque materia irascitur, cum lubet. Porro adsunt magistratus satellites ac milites non pauci: ac quidem commentarienses tabulas ferunt ac stylos: quorum alter manum e cera educens, intense aspicit in astantem judicio virginem, totam deflectens faciem, tanquam jubeat loqui clarius, ut ne difficile audiens, mendosa scribat, ac digna reprehensione. Astat autem virgo pulla veste, ac pallio philosophiam professa; ut quidem putavit pictor, ipso quoque vultu lepida; ut autem ipse existimo, egregie ornato virtutibus animo. Ducunt autem ad praesidem duo milites; alter quidem ante trahens; alter vero a tergo urgens. Porro virginis habitus pudore ac constantia mistus enitet. Inclinat quidem, ac cernua oculos demittit tanquam virorum erubescens obtutus; stat vero imperterrita, nihil in certamine timidum patiens. Quamobrem cum alios hactenus pictores, Colchicae illius mulieris fabulam contuitus, laudarem, ut gladium filiis adactura, misericordia ac ira divideret faciem; ac alter quidem oculus iram ostenderet, alter matrem parcentem ac facinus horrentem, designaret: nunc plane ab ea cogitatione, ad hanc picturam, admirationem converti: mirumque in modum opificem admiror, ut accuratius mores quam colores miscens, pudorem simul ac fortitudinem, affectiones utique per naturam contrarias, praeclare temperarit.

Ulterius autem procedente imitatione, carnifices quidam in levibus nudi tunicis, operi jam insistebant; ac alter quidem apprehendens caput, ac retro inflectens, alteri os virginis praebebat expeditum ad poenam; alter autem astans, dentes excutiebat. Porro supplicii organa, malleus videntur, et terebra. Caeterum resolvor deinceps in lacrymas, mihique affectio intercidit sermonem sic enim perspicue guttas sanguinis appinxit penicillus, ut vere dicas a labiis fluere, ac lamentans discedas. Iterum carcer, iterum casta virgo in pullis vestibus sedens sola, manus ambas extendit in coelum, Deumque in malis adjutorem invocat. Porro oranti illi apparet, super ejus caput, signum illud quod Christiani adorare ac appingere solemne habent, putoque appetentis passionis sym-

bolum. Mox ergo ac post modicum, ignem validum loco alio accendit pictor, hinc inde rutilanti rubrica condensans flammam. Statuit vero virginem mediam, expansis quidem manibus in coelum, nullam tamen vultu praeferentem tristitiam, sed magis gaudentem, uti ad incorpoream ac beatam commigrantem vitam. Hactenus cum pictor manum tenuit, tum ego sermonem ac linguam. Caeterum tempus tibi est, ut et ipsam, si velis, picturam absolvas; quo plene perspicias, num longe impares initiares enarrandae fuerimus. (S. P. N. ASTERII AMASEAE EPISCOPI, *Homilia XI, in laudem Sanctae Euphemiae*, in MIGNE, *Patrologiae Cursus*, Series graeca, T. XL, col. 334-338).

III.

« Lanae ... ubi detonsae et aquis ablutae sunt, pectuntur primo, et minutim distrahuntur: deinde quod distractum est, in orbes glomeratur. Postea qui lanificium exercet, id quod purum est, et quasi recte protensis fibris distinguitur, a reliquis secernit. Alteram vero ejusdem partem colligens stamini subtegmen parat. Ubi autem paratas jam lanas mulierum manus acceperant, tenuissima ex iis fila ducunt: et haec primo quidem veluti chordas quasdam ordine in telis extendunt, et quod subtegmini destinatum est, secernunt: radiis autem intermediis stamen dirimunt, et funiculos, qui illis innexi sunt, alios quidem laxant, alios vero intendunt, simulque instrumentis quae in hunc usum fabrefacta sunt, subtegmen propellunt et constringunt, omnemque hoc modo texturam absolvunt. Quis ergo traditam huic animali sapientiam digne admiretur? Quo pacto uni et eidem lanarum aut filorum sericorum colori omnis generis animalium formae intexantur, cum his hominum quoque imagines, quorum aliae quidem venantium, aliae vero adorantium speciem repraesentant, tum et arborum formae, et alia hujus generis infinita. Revera igitur laudate Dominum, omnes gentes, quas tanta sapientia dignatus est, et quae in tantis bonis enutrimini. Quis enim eius artis inventor prodiit, quae lanarum species infinitis colorum generibus vestire solet? ... », ecc. (BEATI THEODORETI EPISCOPI CYRI, *De Providentia Oratio IV;* in MIGNE, *Patrologiae Cursus*, Series graeca, T. LXXXIII, col. 618 e seg).

V.

Le sculture, i dipinti e le stoffe istoriate di Santa Sofia (1).

At priusquam in multas partes dissectarum tessellarum splendor accederet, lapidarius manu sua tenues lapillos marmoreos contexens, veluti in tabellis, mediis in parietibus descripsit cornu vinculis illigatum, uberi fructuum varietate oneratum, una cum calathis et foliis; avem vero in ramis sedentem expressit. Post praeclaros istos meatus palmitibus auricomis innixa circumserpit vitiis, tortuosum nectens obliquis corymbis vinculum: sensim vero propendet, donec vicinum lapidem volubili fulgentium frondium textu tantisper obumbret. Haec vero omnia eximiis aedibus circumposita sunt.

Sed et in sublimibus columnis, intra basim lapideam, spinae prominentis multiplex circumvolutio molliter proserpens, vinculum vagabundum, aureum, suave, cuspidem asperam volvens, circumagitur: rotunda vero marmora circumcingit, ramulis utique purpureis splendentia, lapidis suavem decorem. Mons autem Proconnesi totum pavimentum sternens, beneficae imperatrici (urbi) dorsum amanter supposuit. Sed et subfremens renitet Bosporicus splendor candidi lapidis subnigricantis...

... Neque tamen solis in muris, qui viros sacerdotali dignitate ornatos a verboso coetu (seu cantoribus) separant, meras argenteas tabellas posuit: sed et ipsas duodecim columnas totas argenteis convestivit metallis, longe jaculantibus radiis coruscantes; supra quas, laboriosae manus artificiosa proportione, acutiores circuli orbes ferrum excavavit. In quorum medio immaculati Dei, qui humanae sine semine formae figuram induit, imaginem descripsit: alibi alatorum angelorum colla ac pronas cervices submittentium sculpsit exercitum. Neque enim potuit Dei gloriam intueri, etiam humano tecti operimento, cum perinde sit Deus, postquam carnem peccatorum redemptricem induit. Alibi Dei praecones ferreus stylus impressit, priores scilicet antequam Deus carnem

(1) Cfr. qui dietro, la p. 176, n. 1.

assumeret, a quorum ore venturi Christi prodiit oraculum. Sed neque eorum praetermisit effigies, quibus sagena ars fuit et piscium rete, quique, communibus vitae relictis officiis sceleratisque curis, coelestis regis secuti sunt mandata, viros expiscantes: expiscatoria vero arte eximiam vitae immortalis sagenam explicarunt. Alibi vero ars descripsit Matrem Christi, splendoris aeterni vas, cujus quondam venter ventris opificem in sacro aluit sinu.

... At supra arcus multiplex spinae circumvolutio circa pedem serpit, versus ultimam coni partem, recta in radios fragranti frondosae pyri silvestris fructui similes, quos multifariam superne fulgoribus coruscantes exhibet: reipsa vero emergunt supra basim.

... Sed quo feror? quove nullis cohibita frenis tendit oratio? Gradum siste, vox temeraria, et labia comprime, neque detegas quae oculis intueri non licet. Sacerdotes, quorum manibus id per leges concessum est, velum Phoeniceo conchae Sidoniae flore tinctum expandentes, mensae terga contegite: in quatuor vero argenteis lateribus tegminis directe explicantes, numerosae plebi ostendite auri copiam et elegantia exquisitae artis opera; quorum quidem unum Christi vultus imaginem opere variegato expressit. Illam vero non operosae artis manibus produxit scalprum aut acus trans vela immissa, sed fusus multorum colorum fila subinde immutans, fila diversae formae, quae barbara exaravit formica. Ad roseae vero aurorae radios vestis levior, quae divina membra operit, aureo fulgore contra fulgurat, et Tyria tunica ex concha marini coloris purpurascit, dextrum exerens humerum, sub bene textis staminibus. Illic enim vestimenti tegumentum excidit, sed per latus sinistrum humerum sursum serpens belle diffunditur. Tegmine pariter nudantur cubitus et extrema manus: videtur autem dextrae digitos protendere, veluti si sermonem immortalem annuntiaret, sinistra librum tenens sacros Sermones narrantem, librum pandentem quaecunque utili consilio rex ipse (Christus) peregit, dum in terris ageret. Tota fulgurat vestis aurea: in illa quippe affabre elaboratum et in tenuia fila diductum aurum, circum stamina involutum, fistulae aut tibiae cujuspiam figurae simile, supra suave pallium revinctum haeret, acutioribus fibulis et serico filo alligatum. Ab utraque parte stant Dei praecones: Paulus, vir divina omni scientia plenus; et coelestium portarum validus claviger, coelestibus et terrestribus imperans vinculis. Ille quidem librum sacram Scripturam continentem, hic vero crucis figuram tenet aureo infixam baculo.

Utrumque autem candidis sub vestimentis tela variegati operis contegit. Supra divina capita aurei templi figura curvatur, sinuosam excitans arcus pulchritudinem: stat vero aureis quatuor columnis innixa. In auro texti vestimenti extremis marginibus descripsit ars ingentia et salutaria patronorum urbis imperatorum opera. Alibi quidem aegrorum sanatrices domus quis inspiciat, alibi aedes sacras, alibi denique fulgent Christi miracula: inest vero operibus gratia. In aliis autem vestimentis alibi quidem deiparae Mariae manibus, alibi Christi Dei manu conjunctos principes invenias. Omnia denique fusi stamine aureorumque liciorum splendore variegantur ». (PAULI SILENTIARII, *Descriptio Sanctae Sophiae*, DUCANGIO interprete. In MIGNE, *Patrologiae Cursus*, Series graeca, T. LXXXVI, Pars posterior, col. 2143-2146; 2147-2150).

CAPITOLO III.

IL MEDIO EVO E L'ARTE CLASSICA

II.

LA TRADIZIONE BIZANTINA

SOMMARIO : I. BISANZIO. LA RELIGIONE CRISTIANA E L'ARTE CLASSICA NELL'IMPERO D'ORIENTE. — La seconda via, per la quale la teoria e la pratica dell'arte classica poterono esser trasmesse al Medio Evo: l'Impero bizantino. — Ingiusta valutazione che si suol fare della civiltá bizantina: un famoso giudizio di I. Taine. — «Bizantino» e «bizantinismo», fatti sinonimi di futile, noioso, inutile, e peggio. — Varia e non volgare vitalitá di Bisanzio, tra il secolo V e il XV: apogeo dell'arte sotto Giustiniano (527-565). — La persecuzione delle immagini, nei secoli ottavo e nono, finisce per provocare un mirabile rinnovamento delle energie artistiche in Oriente. — Gloriose vicende della civiltá bizantina nei secoli IX-XII. — La presa di Costantinopoli (1204). — Il dominio dei Paleologi. — Universalitá di Bisanzio nel Medio Evo. — Bisanzio capitale del lusso, del commercio e dell'arte. — Tendenze volgarizzatrici dell'arte bizantina: sue attitudini all'astrazione. — Legami dell'arte bizantina con l'arte classica; la mitologia ellenica e la religione cristiana. — I discepoli di Simon Mago; i Carpocraziani. — Leggende bizantine. — Il tipo artistico di Gesú e quello di Giove; la Madonna e Minerva; i Santi cristiani e i filosofi pagani. — Sopravvivenza dei ricordi classici nell'arte decorativa bizantina. — Assieme coi caratteri dell'arte greca furon tramandati al Medio Evo, per mezzo di Bisanzio, anche gli antichi procedimenti della sua tecnica. — Tutto questo è indizio d'una piú vasta sopravvivenza del pensiero classico nel Medio Evo orientale. — Bisanzio arricchita da Costantino dei capolavori dell'arte greca. — Intimi legami che strinsero sempre, a Bisanzio, l'arte con la letteratura e con le idee morali. — La religione pagana e la filosofia. — La Chiesa cristiana s' identifica con la nazione greca: giu-

dizi di Sant'Anastasio, San Gregorio, San Basilio, sulla civiltá greca. — Clemente Alessandrino e l'arte. — Il pensiero e la cultura classica dominano il mondo orientale con la filosofia e con l'arte. — Il greco, linguaggio sacro e idioma nazionale. — Motivi che favorirono il prevalere dell'elemento greco a Bisanzio. — Sopravvivenza della lingua latina nell'Impero d'Oriente. — Vani tentativi di stabilire un confine preciso fra la letteratura greca e la bizantina. — L'editto di Giustiniano contro la Scuola d'Atene (529): suoi scarsi effetti a danno della cultura ellenica. — I programmi scolastici del secolo sesto. — Un savio giudizio del Krumbacher. — Legami tra la religione e la vita a Bisanzio, intimi e continui. — Impronta religiosa dell'autoritá imperiale; motivi religiosi di turbamenti politici. — Impronta essenzialmente religiosa dell'arte; l'arte cristiana, arte officiale dell'Impero. — Eusebio da Cesarea e i manoscritti delle Sacre Scritture. — Eccessi sacrileghi di codesta compenetrazione della religione con le funzioni usuali della vita. — Esempi memorandi di pietá, lasciati da artisti bizantini. — I canoni artistici e il simbolismo orientale. — Il monachesimo e la Chiesa nel mondo orientale: giudizi fondamentalmente giusti, ma esagerati, sull'azione esercitata dal monachesimo. — Cultura intellettuale ed artistica del monachesimo: virtú e difetti dei monaci bizantini. — Tendenze apostoliche della religione e dell'arte d'Oriente. — La religione cristiana, mezzo di conservazione e di diffusione dell'arte classica. — I Bizantini studiosi della filosofia e della tecnica artistica. — Le scuole di Costantinopoli, d'Atene e d'Alessandria. — Sopravvivenza del pensiero greco nell'Impero d'Oriente. — Stefano d'Alessandria, Giovanni Damasceno, Fozio, Areta, Michele Psello, Giovanni Italo. — I rapporti fra le arti e la religione, studiati e discussi. — Coricio di Gaza, San Niceforo Patriarca, Costantino Porfirogenito. — La tecnica bizantina: importanza preponderante attribuita nella pittura al colorito sul disegno. — II. IRRADIAZIONE DEL PENSIERO E DELL'ARTE BIZANTINI NELLE TERRE D'OCCIDENTE. LE TRE «QUESTIONI BIZANTINE». — Condizioni eccezionali che favorirono l'espansione della civiltá bizantina. — Floridezza delle arti industriali a Bisanzio. – La capitale dell'Impero d'Oriente, cittá leggendaria, sognata dai popoli lontani, visitata ed esaltata dai forestieri, cantata dai poeti. — La flotta mercantile di Bisanzio, signora del commercio mediterraneo. — I giudizi di A. Springer sull'energia espansiva dell'arte d'Oriente. — Pur proponendosi di evitare le esagerazioni di due scuole tra loro avverse, lo Springer tende a sminuire soverchiamente, anzi a negare quasi del tutto l'efficacia dell'arte bizantina sul mondo non bizantino. — Egli discute il valore delle testimonianze di Leone d'Ostia, e giunge ad escludere persino l'esistenza d'una «questione bizantina» circa

l'Occidente! — Incoerenze e contraddizioni nei ragionamenti dello Springer. — Egli nega valore probatorio ai fatti particolari, per l'efficacia dell'arte d'Oriente sull'arte occidentale; ma, quando gli occorra, fiancheggia la sua tesi di argomenti particolarissimi. — Errore nel quale egli cade, negando implicitamente qualsiasi affinitá intellettuale artistica o religiosa fra l'Italia centrale e settentrionale, e Bisanzio. — La scultura italiana e la bizantina: per quali motivi mancano in genere, per cotale arte, rapporti chiaramente sensibili fra Bisanzio e l'Italia. — L'efficacia artistica d'un popolo sur un altro popolo, non è necessario argomento di scarsa originalitá in chi la subisce. — L'efficacia esercitata dall'arte bizantina sull'italiana è storicamente accertata. — La prima questione bizantina: i mosaicisti campani del quinto secolo e gli elementi non autoctoni dell'arte loro. — La seconda questione bizantina: efficacia reale esercitata dall'arte bizantina sul Mezzogiorno d'Italia. — L'«ellenizzamento» di Roma, dal secolo sesto in poi: la colonia greca a Roma; i monaci basiliani. — Il dominio bizantino sull'Italia meridionale. — L'invasione religiosa si accompagna alla conquista politica. — Le conclusioni del Bertaux: uniforme colorito orientale dell'arte religiosa in tutta Italia, dopo il secolo sesto. La terza questione bizantina: importanza dell'arte bizantina nel risveglio e nello sviluppo dell'arte occidentale dal secolo undicesimo in poi. — L'arte basiliana e l'arte benedettina. — Niun dubbio v'ha sui caratteri orientali dell'arte basiliana di Calabria, di Puglia e di Basilicata. — Caratteri bizantini delle pitture dell'ottavo e del nono secolo nelle chiese cassinesi. — Il secol d'oro dell'Abbazia di Montecassino: Richerio, Teobaldo e Desiderio. — Rapporti artistici fra Montecassino e Bisanzio. — I maestri d'arte bizantini a Montecassino. — Dissenso fra gli studiosi circa la reale importanza da attribuire a codesti fatti. — Ma l'efficacia esercitata da Bisanzio su l'arte benedettina italiana, fu prolungata e manifesta, per quanto temperata dagli insegnamenti dell'arte romana del secolo ottavo e del nono, e, forse, dell'arte carolingia e germanica. — III. INSEGNAMENTI TECNICI TRASMESSI DA BISANZIO ALL'ITALIA. — GLI ARABI E L'ITALIA. — La tecnica bizantina appresa a Montecassino. — Rapporti intimi che unirono nel Medio Evo le arti figurative con la chimica. — Industrie chimiche passate in Italia dall'Oriente, assieme coi segreti della tecnica artistica. — L'efficacia orientale sui primi trattati d'arte composti in Italia. — Gli studi di Pietro Diacono. — La cultura araba, fondamentalmente ellenica. — Gli Arabi, prosecutori e propagatori della civiltá classica. — Come essi conobbero la filosofia neoplatonica. — Azione della cultura araba su Bisanzio, sulla Sicilia e sull'Italia meridionale. — L'invasione araba in Italia. — Tracce artistiche del loro dominio. — Gli Arabi e l'alchimia.

I.

Il ricordo di Montecassino, che fu quasi, per un breve tratto, il centro ove l'Oriente e l'Occidente confluirono consapevolmente e fusero le loro energie d'arte e di pensiero e le antiche tradizioni e le dovizie secolari, ci porge il modo di trascorrere, senza grande sbalzo, a esaminare l'altro modo, la seconda via, per la quale il patrimonio delle idee, delle conoscenze e delle opere raccolte dall'antichitá classica attorno alle arti figurative, poté esser trasmesso al Medio Evo, e specialmente alla parte sua piú prossima a noi: la via indiretta, alla quale ho accennato sul principio del capitolo precedente, senza che per altro, la determinazione fattane volesse o voglia indicare, in confronto della via diretta, una minor dignitá od efficacia. Al qual proposito, avverto súbito che rinvio a piú tardi l'esame — che farò, in ogni modo, assai rapidamente — dell'obiezione che si potrebbe a questo punto avanzare, a titolo di « questione pregiudiziale ». Si fa infatti un gran discutere attorno l'efficacia reale che l'arte bizantina ha esercitata nel Medio Evo sull'arte occidentale in genere e sull'italiana in ispecie; e, da un certo tempo in qua, è di moda restringerne i limiti entro il minore spazio possibile di tempo e di luogo, e ridurne ai minimi termini l'intensitá. Ma, di contro alle disputazioni dei critici, stanno pur oggi le testimonianze marmoree dei templi e dei palagi, stanno i mosaici mirabilmente sfavillanti, stanno i solenni bronzi fusi, i preziosi legni incisi, le stoffe trapunte, i manoscritti miniati, che in ogni parte d'Europa hanno nel magistero dell'arte l'impronta della gloriosa Bisanzio, e ne dimostrano e ne documentano la molteplice possanza. E, in ogni modo, a noi preme non solo l'arte, ma anche il pensiero, ch'ebbe nella capitale costantiniana un atteggiamento tutto suo, e riplasmò all'orientale il patrimonio classico, e lo ridonò all'Occidente, arricchito, rinnovellato, spesso arrobustito, ma non

sí mutato che, a traverso i nuovi lineamenti, non si scorgessero e ravvisassero gli antichi.

Noi abbiamo sempre giudicato ingiustamente la civiltá bizantina: è un fatto la cui veritá va ormai riconosciuta, e la cui iniquitá va riparata. Uno degli storici piú dotti ed acuti del Bizantinismo ha analizzato assai finemente i motivi di questo secolare errore: « Il y a des mots mal famés: le mot *byzantin* est de ce nombre... Un peuple de théologiens subtils, d'« idiots bavards », comme dit Taine, emmaillotté dans un cérémonial vieilli, oubliant dans de vaines discussions et pour des formules creuses les nécessités les plus poignantes de la vie d'une nation, voilà, pour la plupart d'entre nous, l'idée que nous nous formons de Byzance. Inconscient et tenace effet de rancunes séculaires, obscur ressouvenir de passions théologiques évanouies, nous jugeons toujours les Byzantins comme firent les Croisés, qui ne les comprirent point, et les papes, qui les excommunièrent »; e cosí, con ingiusti risentimenti, con aneddoti ed epiteti banali, si distruggono o si dimenticano — ch'è tutt'uno — « dieci secoli d'una storia che fu spesso gloriosa, sempre degna d'interesse; d'una civiltá che fu forse la piú brillante e la piú raffinata del Medio Evo » (1). Che il rilievo e il rimprovero vengano da un francese, poco monta, e non toglie nulla alla loro giustezza, anche nei riguardi di noi Italiani. Anche per noi, « bizantino » e « bizantinismo » son sinonimi di futile, noioso, inutile, e peggio: abbiamo elevato nel linguaggio letterario e nel pensiero corrente a simbolo di veritá uno sproposito storico grossolano: anzi, dall'uso quotidiano dell'errore abbiam tratto nuovo argomento a confermarci in una valutazione cosí stolta d'un'intera civiltá, d'un millennio di storia!

Ché se si posson giudicare severamente, e anche per certi rispetti condannare i Bizantini del secolo XIV e del XV — che pur furono assai superiori alla lor fama attuale, —

---

(1) CHARLES DIEHL, *Études byzantines*, Paris, Picard, 1905, pp. 1 e seg.

con qual animo e con qual coscienza storica si pongono al loro stesso livello e si condannano assieme con essi i oro grandi antenati del secolo sesto, del decimo, del duodecimo? Bisanzio non è stata, immobile, nel corso dei tempi, quale la trovò il secolo sesto, o la raggiunse il decimo, ma non ha neppur vissuto i suoi mille anni d'impero nelle stesse condizioni nelle quali decadde al secolo ottavo o al decimoquinto. Fu un organismo vivo, non una morta astrazione: progredí, fiorí, declinò; ma, sopra tutto, visse: ebbe uomini insigni, fu teatro di grandi eventi; fu il centro d'una civiltá politica, letteraria, artistica: e giudicarla frettolosamente, è una leggerezza che può indurre in errori sempre nuovi e piú gravi (1).

***

Fermiamo brevemente, prima di proceder oltre, alcuni momenti culminanti della storia di Bisanzio. L'arte vi trovò la sua formula definitiva, e vi raggiunse l'apogeo, al tempo di Giustiniano (527-565), quando lo spirito decorativo conseguí in tutte le forme pensabili una squisitezza perfetta, nella quale il buon gusto non fu a scápito della magnificenza. Né questo fu quasi uno sforzo che esaurisse, come alcuni pensano, le energie meravigliose della civiltá orientale; né accadde che quind'innanzi l'arte bizantina, perduta ogni originalitá, si protraesse, monotona e fastidiosa, nella sterile ripetizione di forme divenute tradizionali e quindi artificiose e manierate. Quella stessa persecuzione delle immagini che nei secoli ottavo e nono rallentò o deviò lo sviluppo dell'arte greca in Oriente, finí per provocare, non ostanti le limitazioni e gl'impedimenti che pose, anzi forse a motivo di essi, un rinnovamento mirabile d'energie e di forme. Si tornò ancora una volta all'antico, ma ancora una volta l'antico fu pienamente rivissuto, ed ebbe tratti originali

(1) Cfr. DIEHL, *Études*, p. 3; e *Manuel d'Art Byzantin*, Paris, Picard, 1910, pp. V e segg.

ed espressioni fin allora impensate. Imperversando l'eresia iconoclastica, gli artisti s'eran rivalsi sui tèmi profani dei divieti e delle limitazioni imposte ad essi nel campo religioso, e le arti puramente ornamentali avevan moltiplicato i loro motivi, con una esuberanza di novitá e di ardimento, che non pareva ma era riazione e rivincita contro le pastoie opposte dai sofisti della religione alla libertá della fantasia creatrice. Onde, come Bisanzio riebbe, al termine di quel tempestoso periodo, la pace e la prosperitá, e, dentro i piú vasti confini dell'ortodossia, la libertá dell'arte, si trovò matura per una meravigliosa rinascenza. Giammai, nemmeno forse sotto Giustiniano, l'Impero fu piú potente, né la sua civiltá piú magnifica, che tra la fine del nono e la fine dell'undicesimo secolo (1): in quell'epoca che il Kondakoff ha definita come la seconda epoca d'oro dell'arte bizantina. Né il secolo duodecimo fu di decadenza, se non rispetto al culminare del precedente: sotto i Comneni nulla andò perduto, di tanto patrimonio d'arte e di pensiero; molto fu liberalmente comunicato ad altre terre: alla Sicilia normanna e a molta parte del continente italiano, cosí come ai principati franchi dell'Oriente latino. E neppur la caduta di Costantinopoli in mano dei Crociati (1204), e neppure la semibarbarie del dominio che ne seguí, inaridirono in tal modo le fonti perenni della civiltá bizantina, che sotto i Paleologi, nel secolo decimoquarto e nel decimoquinto, non rigermogliassero da quel tronco sempre verde le nuove gemme d'una suprema rinascenza, che non s'arrestò nemmeno con lo sfacelo dell'Impero cristiano, e visse non ingloriosa fino a mezzo il secolo decimosesto!

Si tenga presente, fin d'ora, che codesto millenario prodigio d'arte, non ebbe per suo teatro i termini ristretti d'una piccola capitale, o d'una terra negata alle grandi conquiste politiche, e alla vasta e rapida espansione commerciale. Si

---

(1) Cfr. DIEHL, *Études*, pp. 163-166, e *Manuel*, pp. 365 e segg.; e VENTURI, *St. d. A.*, II, 515 e seg.

rammenti che si svolse nella cittá di Costantino e di Giustiniano, nella capitale d'onde un imperatore avvezzo alla vittoria si proponeva orgogliosamente, nel secolo decimo, di muovere alla conquista dell'Oriente e dell'Occidente, per diffondere ogni dove la religione della Croce (1); in quella cittá cui il Medio Evo intero sognava, come un favoloso luogo di meraviglie « intravisto dentro a un barbaglío d'oro » ; lá d'onde veniva « tutto quello che l'Occidente barbaro conosceva in fatto di lusso prezioso e raffinato », e d'onde flotte intere di navigli salpavano ogni giorno alla conquista commerciale del mondo. Non era lá, fra Oriente ed Occidente, il polo dove fatalmente convergevano e confluivano gl'interessi politici e premevano i bisogni economici di due mondi? Non è ancor oggi lá, trascorsi quindici secoli, il nodo gordiano nel quale stanno inestricabilmente legate le sorti dell'Europa e dell'Asia?

Ora, l'arte che vi fu creata, e che n'ebbe vita rigogliosa e tratti inconfondibili, fu pur segnata d'una tendenza volgarizzatrice, d'una virtú, vorrei dir evangelizzatrice, che ne accrebbero l'efficacia presso tutti i popoli coi quali venne a contatto. Né fu estranea alla sua universalitá l'attitudine all'astrazione, che la rese piú vastamente interessante, e le accrebbe dovunque pregio e curiositá (2).

Erano dunque, nelle condizioni politiche e commerciali di Bisanzio, nella sua posizione geografica, nella sua coltura, non meno che nei tratti caratteristici dell'arte sua, i motivi e i mezzi onde questa poté migrare presso altri popoli, e imprimere in tutto il mondo allora noto una sí vasta orma di sé.

---

(1) Cfr. GUSTAVE SCHLUMBERGER, *Un empereur byzantin au dixième siècle, Nicéphore Phocas*, Paris, 1890.

(2) Cfr. KONDAKOFF, *Histoire de l'Art Byzantin* (in *Bibliothèque Internationale de l'Art*), Librairie de l'Art, Paris, 1886-91, t. I, pp. 41 e seg., II, 2. Come raccolta di fonti attorno la storia dell'arte bizantina, si tenga presente l'eccellente libro di FRIEDRICH WILHELM UNGER, *Quellen der Byzantinischen Kunstgeschichte*, giá rammentato qui dietro.

***

Orbene, codesta arte, che fu per qualche tempo maestra anche all'Italia, ebbe rapporti perenni con l'arte pagana, dalla quale pur germogliò e alla quale, con forme sue proprie ed originali, si tenne stretta durante tutto il suo corso vitale (1). Ve l'aiutarono e ve la sospinsero persin le prime eresie che, come le borraccine e i muschi sui tronchi vigorosi dei grandi alberi, crebbero in Oriente e si moltiplicarono sul verde legno della Croce. Quei discepoli di Simon Mago, che ancor vivevano circa l'anno 40 dopo Cristo, atteggiandosi a cristiani, veneravano idolatricamente Simone ed Elena in dipinti ed in istatue, bruciando incensi e facendo libazioni e sagrifizi in lor onore: e Simone con le fattezze di Giove, Elena rappresentavano con quelle di Minerva. Non diversamente, ottanta anni dopo, i Carpocraziani trapiantati d'Oriente in Occidente, adoravano le immagini di Cristo e di Paolo assieme con quelle di Omero e Pitagora, di Aristotele e Platone (2).

---

(1) Cito solo *ad abundantiam* alcune esplicite affermazioni del Bayet: « Que l'art chrétien grec procède en partie de l'art classique, c'est un fait hors de doute ... La mythologie hellénique n'a point encore disparu des campagnes de la Grèce ; à chaque instant, dans les récits, dans les chansons, dans les usages de la vie populaire, on rencontre le souvenir vivant des vieilles divinités. Quelques-unes se sont confondues avec les saints de la religion nouvelle ; mais, sous cette physionomie d'emprunt, les traits antiques se retrouvent encore ... Cette fidélité aux antiques traditions doit trouver sa place dans les choses de l'art ... Lorsque les artistes d'Orient créèrent, au quatrième et au cinquième siècles, un style nouveau, leur esprit était plein encore des souvenirs du passé , ils vivaient au milieu de ses oeuvres. Pouvaient-ils se soustraire à l'influence de modèles d'une si pénétrante beauté ? étaient-ils incapables d'en goûter le charme ? Tous les monuments que nous avons étudiés prouvent, au contraire, qu'ils surent les comprendre, et qu'ils furent fidèles à quelques-uns des principes essentiels qui avaient dirigé la marche de l'art antique ». (*Recherches,* pp. 130 e seg.).

(2) Cfr. Garrucci, *Arte cristiana,* I, 411-413.

Ma non è necessario ricorrere agli esempi pòrti dalle figurazioni sacre degli eretici e degli eterodossi, per documentare l'efficacia esercitata dai tipi dell'arte classica sulle rappresentazioni cristiane della divinitá. Risale ai primi secoli dell'èra volgare la leggenda bizantina, secondo la quale a un pittore che aveva rappresentato Gesú con la testa di Giove, si mummificò subitamente la mano(1); e la Madonna di Santa Sofia rivela ben chiara l'efficacia della statuaria greca, nella sua evidente somiglianza con le figurazioni tradizionali di Minerva. Soccorrevano le piú lontane affinitá tra le due religioni, a provocare e giustificare codeste mescidanze artistiche. Minerva era ben stata la dea della castitá, e in tutta Grecia, e specialmente ad Atene, non s'era dubitato di assegnare i templi eretti in onor suo, al culto cristiano di Maria Vergine. Il Partenone poteva essere, e fu, una chiesa dedicata alla piú pura delle donne cristiane. Se tutto questo si faceva per la Divinitá, niente vietava, anzi, tutto consigliava si facesse anche per i Santi e i Beati, ch'ebbero per

---

(1) *Theodori historiographi Constantinopolitani, ex « Historia Ecclesiastica », de Gennadio archiepiscopo constantinopolitano.* « His alia stupenda prorsus de eo subnectam. Pictori cuidam, qui Christi Domini pinxerat imaginem, manus ambae exaruerunt. Ferebatur autem gentilis cujuspiam hominis jussu hoc opus, sub nominis Salvatoris specie ita pinxisse, ut capillis ex utraque oris parte discretis, facies nullatenus tegeretur (ea utique forma qua pagani Jovem pingunt), ut ab iis qui ipsum viderent, Salvatori adorationem offerre existimaretur ». In S. JOANNIS DAMASCENI, *De Imaginibus Oratio III:* MIGNE, *Patrol. Cursus*, Series graeca, T. XCIV, col. 1414. Ivi il Migne completa in nota la citazione di San Giovanni Damasceno, e ci porge cosí il modo di sapere come andarono a finir le cose: « Cum verius crispa densaque coma fuerit. Hoc cum contigisset, divulgataque causa, ob inflictam plagam, statim ad episcopum necessitate compulsi illum adduxerunt, rogantes ut precibus suis calamitati mederetur. Qui eos qui secum aderant fundere preces jubens, post orationem Evangeliorum codicem ei imposuit, moxque saluti restitutus fuit ». (*Ibid.*, n. 42, alle col. 1413 e seg.).

lunghi secoli figura di filosofi e di pensatori, nei tipi piú nobili dell'arte antica (1).

Il mondo greco era per tal modo, e rimase ognor presente agli occhi e alle menti dei suoi eredi bizantini; sia che le aule dei palazzi signorili fossero ornate con le rappresentazioni delle antiche gesta dell'Ellade (2), sia che nelle pareti delle chiese, a traverso le fattezze dei Mártiri e dei Santi, balenassero i lineamenti degli eroi, e delle divinitá elleniche. È vero che codesto ideale misto grecocristiano si modificò nei secoli seguenti; ma avanti che le tracce del classicismo si affievolissero col tempo, non mancò all'arte antica né lo spazio né il modo da segnar di sé una lunga tratta d'uomini e di opere, cosí nell'Oriente, come nell'Occidente da Bisanzio conquistato o comunque invaso. Ne dánno prova insigne i magnifici mosaici onde s'adorna il Battistero di Ravenna, rifiorente tutto, nelle rappresentazioni cristiane, di greca bellezza; ne rimangono documenti mirabili i manoscritti miniati dal quarto al sesto, al nono e al decimo secolo dopo Cristo, finché gli elementi classici non cedettero in essi il campo alla maniera puramente bizantina, quando l'Impero

(1) Attorno alle vere origini dell'efficacia esercitata dal classicismo sull'arte cristiana, s'è disputato a lungo, forse con maggior passione che utilitá, da molti studiosi, che sostennero a volta a volta le ragioni latine e le elleniche. Il piú valido campione dell'ellenismo è stato certamente lo Strzygowsky (*Orient oder Rom*), efficacemente fiancheggiato dallo Aïnalof (*Origines Hellénistiques de l'art byzantin,* 1900): e non v'ha dubbio che le ragioni addotte da costoro appaiano assai meglio fondate che non quelle dei romanisti.

(2) Ne dá testimonianza sicura il Cinnamo, lá dove narra che Alessio « cum suburbanam quamdam ex suis domum variis picturis exornare statuisset, non Graecanicas quidem veteres historias in ea depingi curavit, aut praeclara Imperatoris facinora, *uti solent mascime qui in dignitatibus sunt constituti* . . . ». JOANNIS CINNAMI, imperatorii Grammatici, *Historiarum*, Lib. VI, Parisiis, e Typographia Regia, MDCLXX, col. 155. Il Cinnamo, che visse all'incirca fra il 1143 e il 1183, attesta dunque la sopravvivenza vivacissima, ancora al secolo XI, delle leggende greche nel mondo bizantino.

s'allontanò dalla tradizione nazionale, cioè greca, e fu invaso nel governo, nell'industria e nel commercio, da elementi orientali e barbari: Armeni, Slavi, e via dicendo (1).

Tutto questo avrebbe per noi un'importanza mediocre, se, assieme coi caratteri dell'arte greca, non si fossero per mezzo di Bisanzio tramandati al Medio Evo anche gli antichi procedimenti della sua tecnica, obliati in Occidente (2); e se la tecnica e la pratica dell'arte pagana per tal modo sopravvissute al crollo del mondo antico, non fossero indizio e parte d'una piú vasta sopravvivenza del pensiero classico nel Medio Evo orientale.

È noto che Costantino, quando fondò sul posto dell'antica Bisanzio la nuova Costantinopoli, la arricchí dei piú insigni capolavori dell'arte greca. La capitale d'Oriente fu cosí, fin dalla sua origine, « come un museo incomparabile, dove l'ellenismo rivisse nei suoi modelli piú perfetti » (3): e basti tener presenti i legami intimi che han sempre unito, a Bisanzio, l'arte con la letteratura e con le idee morali che diedero ispirazione all'una e all'altra (4), per comprendere l'importanza di questo fatto, circa l'estensione e l'intensitá dell'efficacia esercitata sul mondo bizantino da tutta la cultura greca. Tanto piú se si rammenti che, fin dal secondo secolo di Cristo, la religione pagana, priva ormai d'ogni significato, fu sostituita, presso gli spiriti non ancora ascritti al Cristianesimo, dalla filosofia nella sua qualitá di educatrice universale, mentre poco dopo la stessa Chiesa cristiana ortodossa s'identificava con la nazione greca, e alla sua

---

(1) KONDAKOFF, *Art. Byz.*, I, 69 e segg., 103, 111, 195, 201 e seg. Sulle miniature bizantine, e sul rifiorire per mezzo loro, pur dopo il periodo iconoclastico, delle antiche forme classiche « in un nuovo mondo gaio, lussureggiante, in un caleidoscopio di stelle e poligoni, sotto baldacchini a penne di pavone, tra piogge di fiori cadenti da un cielo d'oro », si vedano le belle pagine del Venturi (*St. d. A.*, I, 304-331, 340-343, 360; II, 436, 438, 462, 478).

(2) KONDAKOFF, *Art Byz.*, I, 95, 107.

(3) DIEHL, *Études Byzant.*, p. 154.

(4) Cfr. KONDAKOFF, *Art Byz.*, I, 58.

testa si ponevano i dottori greci. Sant'Anastasio, San Gregorio, San Basilio consideravano la civiltá greca come una gran forza: « essa sembrava loro dal punto di vista umanitario del tutto compatibile col Cristianesimo, e per conseguenza utile, anzi indispensabile all'educazione morale e scientifica dei cristiani . . . » : né a ciò contraddice soverchiamente l'esempio di Tertulliano maledicente alla filosofia e all'arte, dacché in quel medesimo tempo Clemente Alessandrino affermava il grande valore dell'arte e della cultura, sol che gli artisti traducessero nei colori e nel marmo idee non indegne di uomini di fede (1). Per tal maniera, con la filosofia e con l'arte, il pensiero e la cultura classica dominavano compiutamente il mondo orientale. Non meraviglia quindi che la lingua greca avesse nei primi secoli del Cristianesimo l'autoritá d'una lingua sacra (2); e che, pure in un impero cosí mescidato, essa, linguaggio insieme amministrativo, ecclesiastico e letterario, conservasse poi sempre un « *faux air* » d'idioma nazionale. « Byzance — ha detto uno storico geniale — faisait l'empire; à l'occasion, elle le refaisait; parfois, elle était tout l'empire » (3): e Bisanzio era greca.

Il rafforzarsi e il prevalere dell'elemento greco in quella Costantinopoli che fu la Parigi dell'Impero bizantino, anzi di tutto il mondo orientale, giá promosso e favorito dalla spartizione dell'Impero romano in due parti, fu ancor meglio aiutato dal dissolvimento dell'Impero d'Occidente: senza che, per altro, ciò impedisse una notevole sopravvivenza, in Oriente, e della lingua latina, che continuò per vario tempo a esser considerata come idioma ufficiale, e degli ordinamenti amministrativi e giuridici dello Stato romano (4). Si

---

(1) KONDAKOFF, *Art Byz.*, I, 93 e seg. (cfr. MIGNE, *Patrol. Cursus*, Series graeca, T. VIII); e v. KRUMBACHER, *Byz. Litt.*, pp. 1 e seg.

(2) A. SPRINGER, nella *Introduction* all'*Art Byz.* del Kondakoff, I, 3.

(3) Cfr. A. RAMBAUD, *L'Empire grec au X siècle, Constantin Porphyrogénète*, Paris, Franck-Vieweg, 1870.

(4) « La langue dans laquelle ont été rédigées les constitutions

è invano cercato di stabilire una linea netta di confine tra la letteratura greca e la bizantina, e tra l'una e l'altra civiltá, ricorrendo all'editto col quale Giustiniano nel 529 distrusse la scuola filosofica d'Atene: quale che sia l'importanza politica e religiosa che si voglia attribuire a codesto atto, esso non esercitò in realtá nessuna azione a danno della cultura ellenica nell'Impero bizantino. Ci vuol altro che un editto imperiale a distruggere una civiltá! e, d'altra parte, sarebbe erroneo scambiare un provvedimento che mirava in sostanza a colpire gli ultimi avanzi del paganesimo, e che aveva, se mai, portata politica, con un provvedimento di portata letteraria e di conseguenze artistiche. Tanto vero, che la supremazia dell'ellenismo a Bisanzio crebbe, se era possibile, dopo quella che si suol chiamare « reazione » di Giustiniano: e i « programmi scolastici » comprendevano al sesto secolo, assieme con la conoscenza dei libri sacri e della grammatica, della retorica, della dialettica, e talora della musica e delle matematiche, anche lo studio dell'antichitá classica (1). E, insomma, piú si studiano la letteratura e le arti bizantine, piú ci s'intrattiene in quel mondo cosí nuovo e interessante per noi, uomini d'Occidente, piú si è indotti a dar ragione al giudizio col quale il Krumbacher ha sinteticamente espresso i rapporti tra la cultura classica e la medievale nell'Impero bizantino: « *Die antike Tradition ist in Byzanz niemals gänzlich ausgestorben, und ein Zeitalter des Humanismus hätte dort nicht im gleichen Sinne aufleuchten Können wie in Abendlande* » (2).

---

impériales, est, en règle générale, le latin; il en est ainsi même pour l'Orient, du moins jusqu'en 534 ». Ma ancora fino al 565 si trovano costituzioni latine di Giustiniano. (P. KRUEGER, *Histoire des sources du Droit Romain*, trad. de l'all. par M. BRISSAUD, Paris, Thorin et Fils, 1894, pp. 366 e seg.).

(1) DIEHL, *Études Byzant.*, p. 140.

(2) *Byz. Litt.*, p. 21.

*
* *

Ho giá detto dei rapporti che strinsero per lunga tratta di secoli, piú o men tenacemente, l'arte bizantina alla greca, com'era naturale accadesse lá dove tutta la vita politica, e l'intellettuale, erano pur sempre dominate dai ricordi e dalle testimonianze ognor presenti della civiltá classica. Va ora avvertito che in niuna parte del mondo allor conosciuto, nemmeno in Italia, nemmeno a Roma, sede del vescovo che s'accingeva a divenire papa e capo della Cattolicitá, i legami tra la nuova fede e la vita, in ogni sua espressione, furono piú intimi e continui che a Bisanzio.

È noto che l'erezione di Costantinopoli a cittá imperiale coincise con l'emancipazione del Cristianesimo, e che il solo Costantino vi fe' costruire piú che quattrocento edifizi religiosi. La stessa autoritá imperiale vi ebbe una profonda impronta religiosa: il *basileus* fu in terra il rappresentante e il vicario di Dio: fu, insieme, imperatore e sacerdote; gli eserciti d'Oriente si slanciarono sempre alla guerra invocando vittoria nel nome di Gesú; e quella enorme compagine di popoli lontani e diversi, ebbe il suo piú forte elemento di coesione e di conservazione nella fede che tutti gli accoglieva a pregare e ad esaltare lo stesso Dio (1). Quegli stessi turbamenti che misero a repentaglio piú d'una volta l'esistenza dell'Impero, ebbero motivi religiosi, e fu il sormontare d'un dogma sull'altro quello onde, dopo lunga guerra, lo Stato riebbe — conclusa la lotta iconoclastica — la pace e la prosperitá.

Si comprende che, in tali condizioni, anche l'arte dovesse avere un'impronta essenzialmente religiosa, e si riducesse quasi unicamente alle funzioni di aiutatrice e promotrice del culto; che l'arte cristiana fosse dunque, nello stesso tempo,

(1) Cfr. Diehl, *Études Byzant.*, pp. 110 e 132.

l'arte officiale dell'Impero (1). Il che non fu per lei — salvo nel periodo dell'Iconoclasmo — a scápito della libertá né dell'originalitá, poiché codesto suo avviamento religioso non le veniva imposto per legge né con costrizioni di sorta, ma era la libera espressione delle universali aspirazioni e delle intime necessitá degli spiriti. L'arte bizantina fu dunque, fin dalle sue origini, spontaneamente, arte sacra, anzi teologica. Per tal modo accadde che il vescovo Eusebio da Cesarea, invitato da Costantino a far trascrivere in pergamena cinquanta esemplari delle Sacre Scritture, perché venissero distribuiti tra le chiese di Bisanzio, eseguisse l'imperiale mandato procurando che i cinquanta manoscritti fossero riccamente miniati (2); e, d'allora in poi, i piú insigni monumenti dell'arte bizantina riuscirono quei codici esemplati per gli usi religiosi e mirabilmente adorni di fantasie pittoriche, che altri artisti non isdegnarono imitare e tradurre nel fastigio degli affreschi e dei mosaici. Codesta interpenetrazione della vita e dell'arte con la fede, diè presto luogo a singolari aberrazioni, e fin quasi — per eccesso d'amore — al sacrilegio; onde Sant'Asterio d'Amasea ebbe a biasimare acerbamente quelle matrone che usavano indossare abiti con su dipinte immagini sacre e le vicende della vita di Gesú, e a invitarle, non senza ragione, a tener piú tosto Gesú nel cuore, che non l'immagine sua visibile sulle vesti ! (3).

---

(1) Cfr. DIEHL, *Manuel*, pp. 9 e segg.

(2) VENTURI, *St. d. A.*, I, 324.

(3) Cfr. qui dietro, le pp. 217 e segg. La stessa contesa iconoclastica contribuí a rendere piú intimi codesti rapporti tra la religione e l'arte, anche nel campo degli avversari delle immagini, i quali dovettero pur sostituire qualcosa al mondo concreto che volevan distruggere. Non discorriamo del campo ortodosso ! A proposito del quale, basti ricordare l'aneddoto di quel monaco Lazzaro pittore, che, nella prima metá del nono secolo, « per aver trasgredito gli ordini di Teofilo imperatore, fu battuto a sangue e gettato in prigione, dove, riavutosi, si rimise a dipingere santi. Allora gli furono bruciate le mani con ferri roventi, ma, liberato poi per intercessione della imperatrice Teodora, si rifugiò nella chiesa di San Giovanni Battista, dove, an-

È stato osservato da altri che fu il monachesimo a formare la forza dell'istituzione ecclesiastica nel mondo orientale (1): l'osservazione è certo esagerata, sol che si pensi che il monachesimo doveva esercitare la sua azione su spiriti giá pronti in massima ad accoglierla ed a consentirvi, e che, insomma, l'istituzione ecclesiastica vigoreggiò in Oriente sopra tutto perché l'Oriente era spiritualmente disposto alla nuova religione. Ma questo di vero v'ha senza alcun dubbio: che a disciplinare e ad intensificare codesto spirito religioso, e quindi a rafforzare le istituzioni ecclesiastiche, la fervida e appassionata milizia monacale contribuí efficacemente. Per noi il fatto ha singolare importanza, perché, pur in quei primi secoli della nuova fede, e non ostante il fervore delle disposizioni mistiche ed ascetiche onde gli adepti erano indotti ad adorare il Dio cristiano, quei militi della religione, quegli apostoli infaticati del Verbo celeste, si diedero cura delle lettere e delle arti, fondarono scuole, promossero biblioteche, copiarono manoscritti antichi: contribuirono, insomma, a moltiplicare lo splendore della civiltá bizantina, se ne fecero sempre diffonditori tra le genti straniere e depositari per i posteri lontani. Sono ben note le cure commoventi che i monaci bizantini ebbero pei loro libri, per le loro biblioteche: come seppero raccoglier quelli, formar queste, e via via conservarle gelosamente

---

cora sofferente per le piaghe, dipinse un Redentore che il popolo adorò; e, morto il tiranno, trionfante per la vittoria della sua fede di cattolico e di artista, sulla porta del palazzo imperiale, lá donde era stata divelta, eseguí la immagine del Cristo »! (Cfr. VENTURI, *St. d. A.*, II, 128). A codesta interpenetrazione dell'arte con la fede furon pur dovuti il rapido formarsi di « canoni » artistici per la figurazione di Gesú e della Madonna, e l'importanza che finí per assumere anche nel mondo latino il simbolismo artistico orientale.

(1) Cfr. FERRADOU, *Les biens des monastères à Byzance* (Bordeaux, 1896); MARIN, *Les moines de Constantinople* (Paris, 1897); NISSEN, *Die Regelung des Klosterwesens im Rhomäerreiche* (Hamburg, 1897); DIEHL, *Études Byzant.*, pp. 134 e seg.

e arricchirle pazientemente (1). Motivi che rendon piú agevole perdonar loro i difetti dei quali pure non andarono esenti: quell'invadenza negli affari politici, quell'inframettenza nell'amministrazione della cosa pubblica, onde furono spesso, non a torto, rimproverati. Codesta medesima partecipazione alle cose pubbliche, codesto loro diretto influire sulle vicende politiche, accresceva il potere onde giá fruivano, di propaganda religiosa e intellettuale assieme. Ho giá accennato alle tendenze evangelizzatrici dell'arte orientale: esse rispondevano alle tendenze volgarizzatrici e vorrei dir quasi apostoliche di tutta la religione, di tutta la civiltá che veniva dall'Oriente. Se si rammenti come i Santi Padri e i monaci, gli artisti e i filosofi, gli uomini di governo e gli uomini di pensiero, lo Stato e la Chiesa, non solo non ripudiassero le tradizioni della civiltá classica, ma anzi le riprendessero, e, per quanto era compatibile coi tempi mutati, le rivivessero, si vedrá dunque avverarsi questo fatto singolare: che non solo l'arte e il pensiero creati dalla civiltá pagana continuarono in Oriente a vivere anzi a convivere con la civiltá cristiana, ma che gli stessi Apostoli, i predicatori della nuova religione, finirono col farsi diffonditori presso i popoli coi quali avevan contatto, di quella parte — non poca — del pensiero e dell'arte classica, che era accordabile con le esigenze della nuova fede cristiana.

L'altra « via », cui alludevo all'inizio di questo capitolo, per mezzo della quale il patrimonio d'idee e di conoscenze raccolto dall'antichitá greca e romana attorno l'origine, l'essenza e la pratica delle arti figurative, poté esser trasmesso al Medio Evo, ci si chiarisce dunque come una maniera di comunicazione, sebbene « indiretta », non meno notevole che il diretto cammino pel quale in terra latina il mondo pagano giunse a dar la mano al cristiano, e l'epoca classica si continuò senza sbalzi repentini nella medievale.

---

(1) Cfr. DIEHL, *Le trésor et la bibliothèque de Patmos au commencement du XIII^e siècle;* in *Études Bizant.*, pp. 307-336.

***

Ora, i Bizantini non si contentarono di esercitare l'arte praticamente: vi ragionarono, vi filosofarono attorno, ebbero la loro estetica, accanto a una tecnica della quale pur tentarono di fermare le norme: e quel moltissimo che ereditarono dall'antichitá classica, lo studiarono, lo fecero proprio, spesso lo colorirono diversamente. Erano — è inutile ripeterlo — un popolo studioso e cólto. Le scuole di Costantinopoli e di Gaza godevano di gran fama fin dal secolo VI: né la luce intellettuale che da Bisanzio s'irradiava su tutto l'impero d'Oriente si spense mai, finché i cristiani v'ebbero lor sede. È vero bensí che s'attenuò in periodi tristi e talora non brevi: ma riebbe sempre il suo splendore, e ne furono rischiarati i popoli vicini e i lontani.

E dunque, anche per mezzo dei Bizantini l'Occidente ebbe o riebbe in parte il patrimonio classico della sua estetica e della sua tecnica, ma ebbe pure alcunché di nuovo, per l'innanzi ignorato, e proprio dell'Oriente dal quale gli veniva: specialmente — come vedremo a suo tempo — per quello che concerneva i rapporti dell'alchimia filosofica e pratica con la chimica e con la tecnica delle arti.

Quanto gli Orientali continuassero o riprendessero della scienza classica, è ben noto, senza che qui metta conto ripeterlo. Le tre scuole che sugli inizi dell'Impero d'Oriente tennero vivo il culto della filosofia, a Costantinopoli, ad Atene, ad Alessandria, esercitarono sopra tutto l'esegesi aristotelica, non trascurando la filosofia neoplatonica, cosí nei suoi avviamenti mistici come negli scientifici. La scuola d'Atene fu uccisa, ben piú che dall'editto giustinianeo del 529, dall'indifferenza in mezzo alla quale si trovarono ben presto isolati i pochi filosofi paganeggianti che la componevano; quella d'Alessandria perí nel 640, quando gli Arabi invasero l'Egitto e distrussero col fuoco le aule e la biblioteca ond'era orgogliosa e famosa. Sopravvisse quella di

Bisanzio: di vita povera e stentata nel secolo settimo; piú vigorosa nell'ottavo; splendida nel nono, nel decimo, nell'undicesimo, se anche, piú che a rinnovare e a creare, badasse a commentare e a conservare: sí che dal secolo duodecimo e dal tredicesimo in poi poteva arricchire e arrobustire delle sue infiltrazioni la filosofia d'Occidente, o addirittura — secondo la caratteristica espressione del De Wulf — « aprir per essa mercato delle sue idee » (1). E le « idee » ch'era in grado di trasmettere ad altri popoli, erano in sostanza le teorie fondamentali che avevan composto la filosofia greca: ossia tutto il pensiero ellenico, nella sua compiutezza e intensitá. Aristotele aveva infatti avuto studiosi e commentatori, nel settimo secolo, Stefano d'Alessandria, nell'ottavo, Giovanni Damasceno, nel decimo, Fozio, nell'undicesimo, Michele Psello, nel duodecimo, Giovanni Italo ed altri; ma non erano mancati via via studiosi e propugnatori alla filosofia platonica, né alla neoplatonica: il pseudo Dionigi aveva tutta una schiera d'ammiratori e d'imitatori, e Giovanni Damasceno tentava di conciliare, come le aristoteliche, cosí le dottrine neoplatoniche con la fede cristiana; e Areta propugnava nel decimo secolo la restaurazione del platonismo; e Michele Psello, nel successivo, componeva opere platoniche con lo stesso fervore col quale commentava le aristoteliche, e tentava la conciliazione del neoplatonismo con l'aristotelismo: seguíto per codesta via da Giovanni Italo e da altri (2).

Né mancò fra i Bizantini chi riprendesse per conto suo a trattare, incidentalmente o di proposito, argomenti d'estetica non ignoti all'antichitá classica. Vanno pur annoverati fra costoro alcuni degli scrittori giá menzionati nel capitolo precedente, a proposito dei rapporti fra la nuova religione

(1) *Filos. Mediev.*, I, 326.

(2) Cfr. Ludwig Stein, *Die Continuität der griechischen Philosophie in der Gedankenwelt der Byzantiner* (in *Archiv. f. Geschichte d. Philosophie*, II, 2, 1896); Krumbacher, *Byz Litt.*, pp. 428-449; De Wulf, *Filos. Mediev.*, I, pp. 324-326.

e le arti figurative: molti altri se ne potrebbero aggiungere, se questo fosse luogo da tal trattazione. Basti ricordare saltuariamente Coricio di Gaza (secolo VI), che non si limitava alla descrizione di templi e di pitture sacre, ma affrontava anche argomenti puramente teorici, come quello dei rapporti fra pittura e poesia (1); San Niceforo Patriarca (sec. VIII-IX), che affermava massimo pregio della pittura la somiglianza col modello, e, figuratamente, identificava l'immagine dipinta con la descritta, la pittura con la scrittura (2); e Costantino Porfirogenito (sec. X), consigliere illuminato d'artisti, che consertava in un'opera famosa l'enumerazione dei riti sacri e delle cerimonie profane della sua Corte, con l'efficace descrizione delle dovizie artistiche onde si vantava la sua imperiale dimora (3).

---

(1) Cfr. CHORICII GAZAEI, *Orationes, declamationes, fragmenta*, ecc. Curante IO. FR. BOISSONADE, Parisiis, 1846.

(2) « Imago Christi similitudo eius est, et corpori eius similis est, figuramque corporis eius nobis describit et delineat, ac speciem denuntiat, et modum actionis vel doctrinae, vel passionis ut plurimum imitando significat. Figura vero crucis nulla parte similis est corpori eius, nihilque eorum quae dixi ostendit, quod autem simile est alicui, magis propinquum et cognatum est ei, quam quod non est simile, notiusque illud propter similitudinem efficit, ac proinde onoratior est imago Christi, utpote magis illi finitima et notior. Cum igitur figura crucis apud nos sit in honore et veneratione, erit honoratior et venerabilior imago Christi.

« Praeterea imago Christi primum et sine medio, statim et primo congressu speciem eius nobis indicat et memoriam affert, sìquidem eum, qui effigiatus est, in ipsa effigie tanquam in speculo spectamus. Crux autem non hoc facit . . . ». SANCTI NICEPHORI PATRIARCHAE CONSTANTINOPOLITANI, *De differentia imaginis Christi et Crucis, decem Syllogistae Demonstrationes;* in *Antiquae Lectionis* T. IV . . . Ed. ab HENRICO CANISIO, Ingolstadii, MDCIII, p. 259.

(3) V. CONSTANTINI PORPHYROGENNETI Imperatoris Constantinopolitani Libri duo *De Cerimoniis Aulae Byzantinae* . . . Curarunt IO. H. LEICHIUS ET IO. IA. REISKIUS, Lipsiae, MDCCLI. E cfr. in proposito LABARTE, *Le palais impérial de Constantinople et ses abords,* Paris, 1861; VON REBER, *Der Karolingische Palastbau* (*Abhandl.* d. Bayer. Akad. d. Wiss., t. XIX-XX, 1891-92); EBERSOLT, *Le grand palais de Constantinople et le livre des Cérémonies*, Paris, 1910.

E del resto, tutta la letteratura bizantina epigrammatica descrittiva, alla quale ho accennato qui dietro, e tutta la vasta produzione letteraria ispirata dalla controversia sull'uso delle immagini, ebbero, non sempre incidentalmente, per un verso o per l'altro, a toccare argomenti di pura estetica nei rapporti delle arti figurative.

A questo va pur aggiunto che i Bizantini, non s'appagarono di riprendere la tecnica classica, ma e l'arricchirono di mezzi ingegnosi, appresi dalle vecchie civiltá orientali (1), e l'affinarono nei procedimenti, in modo adeguato ai criteri d'un'estetica originale ed acuta. Non è senza significato, a mo' d'esempio, l'importanza preponderante che diedero al colorito nella pittura, sagrificando ad esso talora persin l'idea e il carattere della composizione. « Il semble — ha osservato il Kondakoff (2), senza peraltro rendersi pieno conto dell'importanza di codesta osservazione nei rispetti della scienza estetica medievale — que l'artiste voit en rose ou en bleu tout ce qu' il reproduit ». Orbene, se codesto patrimonio di conoscenze tecniche, cosí strettamente legato ai motivi supremi dell'arte, non fu — per cosí dire — fissato in forma definitiva se non nel secolo XVI, e se ebbe la sua codificazione letteraria ancor piú tardi (3), ciò non impedí che nei molteplici modi consentiti dalla irradiazione occidentale dell'arte bizantina, esso fosse comunicato anche all'Italia, e vi prendesse piede e vi fruttificasse, preparando anche per questo lato il nostro risorgimento artistico.

II.

Ma codesta irradiazione dell'arte e del pensiero bizantini nei paesi d'Occidente, e sopra tutto in Italia, ebbe luogo veramente? E, se mai, quali condizioni l'apparecchiarono e la resero possibile, quali fatti la favorirono, quali limiti

---

(1) DIEHL, *Manuel*, pp. 12 e segg., e *passim*, nel L. I.

(2) *Art. Byz.*, II, 3.

(3) Cfr. DIEHL, *Études Byzant.*, p. 177.

di tempo e di luogo la arginarono? Eccoci tornati un istante a quella cui ho accennato qui dietro, in qualitá di questione pregiudiziale, e che bisogna, sia pur sommariamente, affrontare e risolvere.

Intanto, son fuori d'ogni discussione il pregio e l'intensitá conseguiti dall'arte bizantina, il fervore di studi e di speculazioni onde la capitale d'Oriente fu per vari secoli il luminoso teatro. E sarebbe un caso storicamente unico che alla civiltá orientale fosse mancato quello che fu ed è caratteristico d'ogni civiltá: il vigore d'espansione, la tendenza a invadere e dominare altri popoli! Né è da sospettare che a favorire codesta energia espansiva mancassero quelle occasioni esteriori di — chiamiamola pure — esportazione, quei mezzi di comunicazione che sono necessari ai rapporti fra popolo e popolo.

Anche per codesto rispetto, Costantinopoli si trovò nel Medio Evo in condizioni essenzialmente favorevoli. Vi fiorivano le industrie e i commerci, e, per l'appunto, quelle industrie e quei commerci nei quali era, per cosí dire, prevalente la partecipazione del gusto e dell'intelletto. Quel lusso un po' pesante, e cosí ricco di ornamenti complicati, del quale si compiacevano i Bizantini, aveva creato e fatto prosperare una serie doviziosa d'industrie artistiche decorative. Senza di esse non avrebbe potuto sorgere quel meraviglioso palazzo imperiale nel quale i sovrani di Bisanzio avevano accumulato con una fantastica prodigalitá i segni d'un lusso senza pari e le piú raffinate squisitezze della decorazione: né avrebbero teso le loro braccia di pietra al cielo quei solenni edifizi sacri che copersero tutto l'Impero d'Oriente d'una mirabile fioritura architettonica e pittorica. A decorare le sale e le absidi di mosaici sfavillanti, ad apprestare i mobili rari incrostati di metallo e d'avorio, e le tappezzerie delicatamente conteste di soggetti sacri e profani; a tingere e dipingere e ricamare le preziose stoffe di seta e di velluto e di porpora, a bulinare i gioielli d'oro massiccio, a fondere i bronzi niellati e gli smalti colorati e

i vetri storiati: ad apparecchiare insomma tutti i mille argomenti di quel lusso di bellezza, attendevano, infaticati, a migliaia, artefici ormai per tradizione esperti d'ogni avvedimento dell'arte. Poiché giá dal tempo di Giustiniano, al sesto secolo, l'arte bizantina, dopo duecento anni di preparazione, riassunti, fusi e rinnovellati gli elementi diversi offerti dalle vecchie civiltá orientali per mezzo della Persia Sassanide, e dal Cristianesimo e dall'ellenismo per le tradizioni locali, aveva assunto la sua inconfondibile fisionomia e trovato la formula sua definitiva (1). Onde non istupisce che alcuni secoli dopo Bisanzio fosse divenuta per codesto rispetto il vero centro del mondo civile (2), una specie di cittá leggendaria, sognata dai popoli lontani come uno splendore di bellezza in mezzo a barbaglii d'oro e di gemme, visitata ed esaltata dai forestieri, cantata dai poeti. « Le Moyen-Age entier rêvait de Constantinople comme d'une ville de merveilles, entrevue dans un miroitement d'or. C'est là que les marchands de Venise et d'Amalfi allaient chercher les étoffes admirables qu' ils répandaient en Occident; c'est là que les hommes pieux et magnifiques commandaient pour les églises de leurs villes les orfèvreries rares, les splendides portes de bronze surtout, dont aujourd'hui encore toute l'Italie méridionale est pleine. C'est de Byzance que venait tout ce que l'Occident barbare connaissait en fait de luxe précieux et raffiné; c'est elle qui pour tout l'Orient slave était la grande initiatrice. L'art byzantin ne pouvait donc manquer d'exercer autour de lui une large influence.... » (3).

Ora, a servigio di codesta rigogliosa fioritura delle industrie artistiche, e a promovimento del commercio, Bisanzio poneva una flotta mercantile che fino al secolo undecimo

(1) Cfr. Diehl, *Études Byzant.*, p. 154. Per la storia delle arti decorative e industriali a Bisanzio, è libro fondamentale quello di J. Labarte, *Histoire des arts industriels au Moyen-Age*, Paris, 1864-1866.

(2) Cfr. Kondakoff, *Art Byz.*, I, 202.

(3) Diehl, *Op. cit.*, p. 172.

dominò, incontrastata il Mediterraneo, e l'operositá avveduta, instancabile, dei suoi mercanti. Per chi non poteva, dall'Affrica, dall'Italia, dalla Francia, spingersi fino alla capitale sognata, e nei bazar della Μεσή comprare i cofani d'avorio cesellato, i gioielli sfavillanti di gemme, i reliquiari smaltati, le iconi di mosaico, i manoscritti miniati, le stoffe ricamate, i vetri colorati; per tutti coloro che avrebber voluto e non potevan muoversi, si muovevano gli audaci mercanti di Siria, d'Armenia e di Bisanzio: e approdavano ai porti del Mediteraneo, carichi delle doviziose bellezze d'Oriente, e ponevan nella vita e nelle anime dei nostri lontani proavi il segno indistruttibile di quella florida civiltá nella quale riviveva, rinnovata ma non deformata, l'antica gloria di loro stirpe (1).

***

Ma proviamoci a considerare un poco piú da vicino codesti rapporti fra Bisanzio e l'Italia, ai quali si suole a volta a volta attribuire cosí diversa intensitá ed importanza. Uno dei piú autorevoli rappresentanti di quella scuola che tende a sminuire il valore dell'azione esercitata dall'Oriente bizantino sull'Occidente latino, è senza dubbio quell'illustre studioso dell'arte che risponde al nome di A. Springer. Nella lunga introduzione da lui premessa al libro capitale del Kondakoff sulla storia dell'arte bizantina, lo Springer — pur proponendosi di sostenere il giusto mezzo fra coloro secondo i quali la scuola bizantina personificò la decadenza piú profonda dell'arte orientale e gli altri che stimano essa abbia tenuto sotto il suo giogo dal sesto al dodicesimo secolo l'Europa intera, — finisce, a parer mio, con lo sminuire soverchiamente l'energia espansiva dell'arte d'Oriente e la sua efficacia sul mondo occidentale. Non ch'egli neghi l'intimo pregio dell'arte bizantina; concede, anzi — convenendo per questo rispetto nella tesi sostenuta dal Kondakoff, — ch'essa non

(1) Cfr. DIEHL, *Études*, pp. 144 e seg.

fu rigida e immobile come si suol credere; che talora si sollevò piú alto dell'arte occidentale contemporanea; che dové in gran parte codesta superioritá al suo culto per le tradizioni antiche, mantenendo intatti sino alla fine del decimo secolo procedimenti tecnici d'una perfezione rara, e facendo rivivere, specialmente nelle teste di donna e nella disposizione delle vesti, i modelli avuti dall'antichitá classica; che ereditò inoltre dai Greci e dai Romani il dono di tradurre in modo concreto, cioè per mezzo di personificazioni, le concezioni piú astratte; che, in fine, l'arte bizantina non rimase affatto inferiore a quella d'Occidente, come interprete della civiltá in genere, del sentimento religioso, dell'educazione ecclesiastica;... ma sostiene poi, che, a misura che noi penetriamo il suo valore intrinseco, vediamo restringersi i limiti della sua efficacia sul mondo non bizantino, poiché la sua esistenza presuppone condizioni che le sono peculiari; né impressioni generiche o una semplice somiglianza di procedimenti tecnici bastano a favorirne lo sviluppo. L'arte bizantina, prosegue lo Springer, può regnare da padrona lá dove si può comprenderla, dove si concepisce a suo modo la natura, e dove i costumi e le istituzioni ecclesiastiche sono conformi alle sue aspirazioni. Allora la sua influenza non si limita a singole arti: si estende a tutte. Ciò accade, per esempio, nell'Italia meridionale, specialmente sulle coste orientali della penisola e in Sicilia, dove molti elementi, cosí nell'architettura, come nella pittura, richiamano modelli bizantini. Ma anche colá, ove dominava la civiltá greca, l'efficacia dell'arte bizantina non si mantenne durevolmente. Regnò in Sicilia finché la popolazione cristiana, oppressa dagli Arabi, tenne un'attitudine politica in certo modo passiva; ma quando l'iniziativa etnica riprese il sopravvento e cominciò la reazione, nel secolo duodecimo, l'arte occidentale riacquistò i suoi diritti e tutta la sua indipendenza. Ne porge esempio la scultura in pietra, che si sviluppa indipendentemente da qualsiasi influsso bizantino, « conformément aux errements du continent italien, c'est-à-dire en traversant les différen-

tes phases de la plastique romaine »; sí che, persino nei paesi ch'ebbero rapporti piú costanti con l'Oriente e gli dovettero gran parte della loro civiltá, l'influenza bizantina s'incrociò con l'influenza occidentale, romana; ma disparve non appena si manifestarono i minimi impulsi d'indipendenza, cioè fin da quando le aspirazioni artistiche nazionali s'affermarono e preponderarono. « Enfin, on ne cesse de se référer au fameux témoignage de Léon d'Ostie, constatant que l'influence de Byzance a pesé sur l'Italie pendant cinq siècles. Mais les mots: « *quoniam artium istarum ingenium a quingentis et ultra jam annis magistra latinitas intermiserat* », contiennent l'expression des regrets de l'auteur sur la décadence de l'art romain, de l'art antique, non la constatation d'un fait historique ». Insomma, tutto conferma che l'arte bizantina « non ha sorpassato, se non grazie a condizioni eccezionali, i limiti normali assegnati alla sua azione » (1); dacché se li avesse sorpassati, se realmente avesse esercitato una notevole efficacia sull'Italia, sulla Francia, sulla Germania, sull'Inghilterra, ciò sarebbe accaduto soltanto per un incredibile « ristagno intellettuale » dei popoli d'Occidente nei secoli dal sesto all'undecimo. Ma codesto « ristagno » non ci fu; anzi, ogni gente ebbe in quell'epoca una sua propria vitalitá artistica. E dunque, conclude lo Springer, « l'art byzantin nous semble être localisé aussi bien que l'art de tous les autres peuples, et si la solution de ce qu' on appelle en Allemagne *la question byzantine* a rencontré tant de difficultés jusqu'à present, nous pouvons affirmer maintenant, sans exagération, que, pour l'Occident, il n'y a point, à vrai dire, de question byzantine » (2).

Lungo ragionamento, ma che pur occorreva riassumere e in parte riferire letteralmente, perché niuno degli argomenti

(1) Quali fossero codesti limiti, lo Springer non dice; né gli sarebbe stato agevole dirlo, visto che, applicando sino all'assurdo i suoi ragionamenti, i limiti normali dell'arte bizantina potrebbero ridursi alle mura di Bisanzio!

(2) In KONDAKOFF, *Art Byz.*, I, pp. 1-26.

posti innanzi dai negatori dell'efficacia dell'arte bizantina sull'occidentale vi è trascurato. Intanto, ne risulta chiara la posizione, a modo suo conciliativa, che lo Springer assume fra le due teorie opposte che si contendono il campo nella questione bizantina: l'arte d'Oriente ebbe un valore suo proprio, ma codesto suo valore non le conferí tanta energia da esercitare un'efficacia diretta e duratura sui popoli d'Occidente.

Se non che, i ragionamenti dello Springer mancano spesso della saldezza e della coerenza necessarie a convincere. Lo sentiamo, per esempio, affermare con qualche ragione che non bisogna cercare i motivi dell'efficacia dell'arte bizantina sull'occidentale in fatti particolari (fuga dei monaci da Costantinopoli per l'Iconoclasmo, nozze di Teofania con un imperatore tedesco e relativa emigrazione di artisti bizantini in Occidente, e via dicendo), ma in cause generali ed immutabili (1); ma poco dopo lo sorprendiamo nell'atto di prevenire le possibili obiezioni alla sua tesi, spiegando le innegabili tracce dell'efficacia bizantina sull'arte italiana, appunto mediante fatti particolari del tipo di quelli da lui giá rifiutati. Cosí alcuni rapporti commerciali e politici basteranno a spiegare senz'altro tutta l'arte bizantina che ancor oggi indora i mosaici di Venezia, Torcello, Trieste, Parenzo; e l'elezione di alcuni papi greci nel secolo settimo e nell'ottavo gli parrá piú che sufficiente a render ragione del carattere bizantino di certi mosaici romani (2). A Venezia e a Roma, non era dunque necessaria, per codesta fioritura dell'arte orientale, quella affinitá di costumi e di concetti, che sola spiega e giustifica il dominio d'un'arte in un paese che non è il suo?

La veritá è che lo Springer corre troppo anche quando — restringendo l'efficacia bizantina alla sola Sicilia e al mezzogiorno d'Italia, e in certi limiti di tempo assai brevi — giunge implicitamente a sostenere che nel resto d'Italia man-

(1) In KONDAKOFF, *Art Byz.*, I, 5.
(2) *Ibid.*, I, 15.

casse qualsiasi affinitá col mondo intellettuale, artistico e religioso dei Bizantini. O non ha egli stesso riconosciuto, sulle orme del Kondakoff, che « l'antichitá classica ha lungamente vissuto a traverso le forme bizantine », e che l'arte d'Oriente « deve in gran parte la sua superioritá al suo culto per le tradizioni antiche » ? (1). Dunque, tra Bisanzio e il mondo classico esistevano le affinitá necessarie a permettere che l'arte classica agisse cosí potentemente sulla bizantina da imbeverla di sé, e dominarla a traverso sí lunga tratta di secoli ? E il mondo classico, che era, se non il mondo latino e il mondo greco, quel mondo stesso, insomma, che pur dopo il crollo dell'Impero romano continuava a dominare l'Occidente, con le tradizioni tutt'altro che morte del suo pensiero e dell'arte sua ? E non sarebbe bastato codesto solo elemento comune, cosí forte, cosí preponderante, a creare fra Occidente ed Oriente le affinitá intellettuali e spirituali necessarie alla comunicazione delle loro arti ?

È vero : l'Oriente riviveva l'arte classica attraverso gli spiriti d'una nuova religione. Ma non si dimentichi che a codesta religione si piegava ormai sommesso tutto l'Occidente: e che essa contribuiva piú che ogni altra forza a unire i due mondi in una comunione spirituale destinata a trionfare dei secoli. E se Bisanzio pose nell'arte classica alcunché ben distinto e caratteristico, se la improntò di tutte le grazie e le dovizie della fantasia orientale, ricca e voluttuosa, non fe' se non darle, in confronto dell'arte d'Occidente che vegetava nella ripetizione e nella deformazione di motivi antichi, appunto quella freschezza e quell'energia che dovevan crearla signora e dominatrice dei due mondi per un tempo che tutte le sottigliezze dei critici non varranno a distruggere né a diminuire.

Non si può negare — a quel modo ricorda lo Springer — che la scultura in pietra si sviluppasse in Italia in maniera indipendente dall'efficacia bizantina, ma non va nemmen di-

(1) In Kondakoff, *Op. cit.*, I, 12.

menticato che i Bizantini non coltivarono la scultura in pietra, e non potevan quindi per codesto rispetto esercitare efficacia di sorta sull'Italia, specialmente trattandosi d'un tipo d'arte nel quale l'elemento tecnico ha pur tanta importanza. E mancando l'esempio orientale, d'onde potevano attingere ispirazione ed insegnamento gli artisti d'Occidente, se non dalla statuaria classica? L'efficacia bizantina va ricercata e studiata in quei campi nei quali poteva essere esercitata: nella pittura, nell'architettura, nelle arti decorative. Né codesta efficacia deve tornare teoricamente a disdoro dell'originalitá dei popoli d'Occidente in alcuni periodi dei secoli fra il sesto e l'undecimo. Senza voler entrare in una questione pur essa assai controversa, qual è quella del vigore artistico del mondo occidentate nell'epoca in cui fiorí l'arte bizantina, è ben lecito affermare che anche l'arte piú originale e bizzarra si ricollega fatalmente a una forma d'arte anteriore, dalla quale muove, e che, sia pure in modo affatto personale, ricorda e in parte rivive. Codesta specie d'influssi non escludono affatto l'originalitá. Chi si sognerebbe, per esempio, di negare caratteri suoi ben netti e inconfondibili con altri, alla stessa arte bizantina, che pur subí cosí fortemente l'efficacia dell'arte classica? E dunque, affermare che, come tutta la civiltá orientale, cosí anche l'arte di Bisanzio influisse direttamente sul mondo occidentale, non vuol dir pregiudicare la discussione che si può istituire attorno l'originalitá delle arti nei paesi d'Occidente, né affermare, come suppone enormemente lo Springer, l'esistenza d'un incredibile « ristagno intellettuale » dei nostri popoli, dal secolo sesto all'undecimo.

Bensí, chi pensi alle radici comuni di pensiero, di tradizioni, di fede, onde Oriente e Occidente traevan vita, alla maggior freschezza e vigoria della civiltá d'Oriente, alla floridezza di quell'Impero che dominò industrialmente e commercialmente il mondo, ai continui rapporti politici che lo strinsero all'Occidente, non può non trovar meraviglioso anzi assurdo che Bisanzio non esercitasse sull'Italia,

la Francia, la Germania, l'Inghilterra, un'efficacia storicamente accertabile.

***

E — aggiungiamo — storicamente accertata.

Lasciamo pur da parte Ravenna e le terre dell'Esarcato, sulle quali lo Springer non s'è intrattenuto sufficientemente, ma che meritavano — trattandosi di profferire giudizi d'indole generale — piú seria considerazione. O, meglio — senza sostar troppo a lungo, — avvertiamo come sia rilevante il dominare dell'arte bizantina in quel territorio (1) che, se era ormai politicamente e amministrativamente foggiato sull'esempio di Bisanzio (2), si manteneva pur sempre quello ch'era da gran tempo, un « focolare di cultura », che « continuava a spandere tutt'intorno luce e calore » (3). Ma a Ravenna il dominio politico de' Bizantini ebbe tal durata ed importanza da creare forse condizioni singolarmente propizie all'importazione dell'arte loro. Codesto non accadde, od accadde in proporzioni minori, in altre parti d'Italia, dove anche oggi non mancano le tracce luminose dell'arte d'Oriente.

---

(1) Pure con alcune savie esitazioni, quel grande studioso dell'arte ch'è il Bertaux, afferma a proposito di Ravenna: « Il est très probable que l'impulsion par laquelle une ville de province italienne se transforma brusquement en capitale artistique vint directement de l'Orient ». Non solo; ma trova che la coesistenza di motivi ravennati nell'arte napoletana del quinto secolo assieme con motivi di origine senza dubbio orientale, porge un argomento inatteso agli storici i quali sostengono che « fin dagli ultimi anni dell'Impero d'Occidente, Ravenna fu una Bisanzio italiana »; né gli sembra impossibile che si giunga a dimostrare che, fin dalla prima metá del quinto secolo, l'arte di Ravenna non si distingueva dall'arte di Bisanzio e di Gerusalemme ». (*Ital. Mérid.*, pp. 58 e 61).

(2) Cfr. DIEHL, *Études sur l'Administration byzantine dans l'Exarcat de Ravenne*; in *Bibl. des Écoles françaises d'Athènes et de Rome*, t. LIII.

(3) NOVATI, *Origini*, p. 43.

Rifacciamoci dunque da capo, e seguiamo rapidamente la scía della civiltá bizantina nelle varie parti della Penisola. Il fatto, naturale del resto, che l'Italia e le altre nazioni romanze e germaniche dell'Occidente, fossero meno profondamente penetrate dalla cultura bizantina che non le nazioni orientali e slave (1), non toglie che dalle ricerche piú diligenti e sistematiche istituite da alcuni insigni studiosi — purtroppo non italiani, — e dal Diehl e dal Bertaux in ispecie, sia risultata ben chiara la durata e l'intensitá singolare dell'efficacia che le arti orientali esercitarono in vari periodi del Medio Evo su i motivi, gli avviamenti e la tecnica delle arti in Italia.

Chi ha posta piú chiaramente e risolta in modo piú soddisfacente la « questione bizantina », è stato fin ora, senza alcun dubbio, il Bertaux, che alle due « questioni bizantine » proposte da altri, ne ha sostituite tre. Prima: quei mosaicisti campani del quinto secolo, che formarono una scuola d'artisti cospicua per numero d'adepti e per valore, d'onde dedussero gli elementi non autoctoni dell'arte loro? Da Roma o dall'Oriente? Seconda: quale fu realmente l'efficacia esercitata dall'arte orientale sul Mezzogiorno d'Italia, dal secolo sesto all'undecimo? Terza: e quale importanza ebbero gl'insegnamenti dell'arte cristiana bizantina sul risveglio e lo sviluppo dell'arte occidentale dal secolo undicesimo in poi?

È fuor d'ogni dubbio che nel sesto secolo, e forse giá nel quinto, l'arte bizantina dominava, cosí a Ravenna, come a Napoli e a Capua: essa approdò nell'Esarcato al porto di Classe, nella Campania al porto di Napoli. L'arte delle catacombe forse ancora sopravvivente a Roma, non porse agli artefici campani — se pur qualcosa porse loro — se non gli elementi minori e i piú difficilmente identificabili. Per tal modo ha soluzione e risposta la prima questione bizantina. Dal sesto secolo in poi, un « nuovo ellenizzamen-

(1) Cfr. KRUMBACHER, *Byz. Litt.*, p. 31.

to di Roma fu iniziato dagli esarchi e compiuto dai tredici papi d'origine orientale che vi si successero duranti centocinquant'anni, a partire dal 606 » (1); e gli effetti di codesta penetrazione orientale continuarono a farsi sentire anche dopo che l'esarcato fu soppresso e il duca di Roma si trasformò di ministro dell'Imperatore in officiale del papa (2). Ancora al nono secolo, Roma ospitava « una colonia greca stabile, raggruppata nel quartiere popoloso e commerciale, che si stendeva ai piedi del Palatino e dell'Aventino » (3); e vi avevan sede monasteri di monaci basiliani, piú cólti che i loro confratelli dell'Italia Meridionale: « non a Napoli, ma a Roma si reca San Nilo, a cercare i libri greci dei quali aveva bisogno per il suo monastero di Calabria » (4).

In quell'epoca medesima, fra il sesto e il nono secolo, e pel diffondersi delle tendenze artistiche orientali giá note e vigorose nella Campania, e per l'intensificarsi dei contatti con l'Oriente e dell'importazione bizantina, tutta l'arte del Mezzogiorno italiano attingeva, con piú o meno di originalitá propria, alle inesauribili sorgenti di Bisanzio. Quando, dopo cento anni di guerre fra Saraceni e Tedeschi e Bizantini, sul finire del secolo nono, l'Italia meridionale riebbe una tregua di pace, il dominio bizantino si stendeva su gran parte di essa, comprendendo le Puglie, la Calabria, e le regioni che conservarono ne' loro nomi il ricordo incancellabile della signoria orientale, chiamandosi poi Capitanata e Basilicata. Alla conquista guerresca s'accompagnò la religiosa: l'una e l'altra favorirono e resero piú intensa la penetrazione della cultura e dell'arte. « I gruppi di popolazione

---

(1) « Vers le milieu du VII^{me} siècle — afferma addirittura il Diehl, — Rome était une ville à moitié byzantine ». *Manuel*, p. 320.

(2) Cfr. BERTAUX, *Ital. mérid.*, pp. 55 e segg., 109, 61, 104.

(3) V. BATIFFOL, *Librairies byzantines à Rome*, in *Mélanges de l'École de Rome*, VIII, 1888, p. 297; e cfr. LOUIS COURAJOD, *Leçons professées à l'École du Louvre*, publiées par H. LEMONNIER et A. MICHEL, pp. 347-358.

(4) BERTAUX, *Ital. mérid.*, loc. cit.

greca che avevano vegetato nelle montagne di Calabria dal tempo di Giustiniano in poi, furono rafforzati nel secolo nono e nel decimo da colonie di laici e di monaci che popolarono la Terra d'Otranto e penetrarono fino al nord della Basilicata. Piú ancora che gli emigranti, inviati di Grecia da Basilio I e da Niceforo Foca, o cacciati di Sicilia dai Musulmani, l'organizzazione religiosa imposta dagli imperatori d'Oriente alle province riconquistate contribuí a diffondere in Italia la lingua e le costumanze greche » (1). Recarne documenti sarebbe facile ma ozioso. Quella che fu per molto tempo la lingua officiale di tanta parte d'Italia, sorvive pur oggi, a mille anni di distanza, nelle terre nostre piú fide a quell'antica tradizione: ed è l'idioma di fratelli nostri di Calabria e di Terra d'Otranto. Poiché le tracce di due secoli di dominazione, quando la dominazione fu esercitata da un popolo civile, non son facili a cancellare.

Quali furono le conseguenze locali — cosí a Roma come nell'Italia meridionale — di codesta penetrazione bizantina? Quali furono le circostanze che l'accompagnarono, e in parte ne dipesero, nel resto della penisola, e nelle terre straniere, fra il secolo sesto e l'undicesimo? Gli studiosi dell'arte suddividono variamente, per regioni e per periodi e per arti, le loro risposte; ma — ove si avverta che qua e lá, prima o poi, variarono le proporzioni e l'intensitá dell'efficacia bizantina, e che questa si fuse talora coi motivi sopravvissuti dell'arte classica autoctona, — non si può non accettare pienamente, nel loro complesso, le conclusioni del Bertaux: « Dopo il sesto secolo, e specialmente dopo la grande immigrazione degli artisti, laici o religiosi, che sfuggono i persecutori delle immagini, l'arte religiosa assume a Roma, come nella maggior parte delle cittá italiane e d'Occidente in genere, un colorito orientale. Allora, né la Campania, né le stesse province e cittá bizantine dell'Italia meridionale, non hanno piú — eccetto alcune magnifiche sculture di

(1) Bertaux, *Op. cit.*, p. 117.

Napoli e di Venezia — un'arte diversa da quella che si ripete nello Stato romano o nelle pianure lombarde, o anche nelle regioni franche e tedesche uscite di barbarie. Da Otranto fino ad Aix-la-Chapelle, l'arte plastica, piú o meno grossolana nell'esecuzione, sembra all'incirca uniforme nei suoi temi principali, poiché essa trae dovunque ispirazione dagli stessi modelli stranieri. La seconda « questione bizantina » sembra risolversi in favore di Bisanzio. Nel periodo di rovesci e di torbidi che separa i regni vittoriosi di Eraclio e di Basilio il Macedone, l'arte cristiana d'Oriente, diffusa attraverso l'Occidente, ha riacquistato alcun po' dell'impero che l'arte romana aveva in altri tempi esercitato » (1).

E veniamo alla terza « questione »: quella che, pur avendo per campo tutta l'arte d'Italia attraverso circa tre secoli di tempo, si raccoglie attorno a due problemi centrali, ed ha implicita in essi la sua soluzione: l'arte basiliana di Calabria, Puglia e Basilicata, da un lato, e l'arte benedettina di Montecassino, dall'altro. Circa l'arte basiliana, nelle tre regioni dove il dominio bizantino si fece piú profondamente sentire, non esistono dubbi: dal decimo sin verso la fine del decimoterzo secolo, essa si manifestò in opere di puro stile orientale; circa l'arte benedettina, il problema è piú complesso, e va meno frettolosamente accennato.

Com'è noto, giá fin dal secolo VIII l'abate Teodemaro costruiva alle falde di Montecassino un tempio in onore della Vergine, le cui ruine, pur oggi esistenti, mostran chiari segni dell'efficacia orientale (2); e le pitture dell'ottavo e del nono secolo che decorarono le chiese cassinesi furon

---

(1) *Ital. mérid.*, p. 109.

(2) Un disegno del piano ne lasciò il Gattola, nella sua *Historia Abbatiae Casinensis*; e una descrizione minuta Leone Ostiense nel primo libro della sua Cronaca cassinese. Una restituzione attendibile del tempio, che riproduceva esattamente le disposizioni d'una chiesa greca, è nel volume dello ESSENWEIN, *Ausgänge der Klassischen Baukunst*, Darmstadt, 1886, pp. 120 e seg. Si v. anche HOLTZINGER, *Die Altchr. Architektur*, 1899, e BERTAUX, *Ital. mérid.*, p. 92.

tutte — come appare dagli avanzi che se ne trovarono (1) — profondamente improntate dall'arte bizantina, se anche derivarono gli elementi orientali che vi son prevalenti, indirettamente, e con qualche indipendenza, dalla pittura romana del tempo.

Poi vennero le devastazioni musulmane, e due secoli di desolazione. Ma l'Abbazia, risorta nella seconda metá del secolo decimo, ebbe nell'undecimo il suo « secolo d'oro », e nell'abate Desiderio (1058-1087) il suo « Leon decimo » (2). L'opera industre di colui che fu poi Vittore III papa (il secondo dei tre abati cassinesi che nel giro di cinquant'anni ascesero il soglio pontificio) ebbe precursori anzi iniziatori l'abate Richerio e l'abate Teobaldo. E giá questi chiedeva ausilio all'arte bizantina, quando rivestiva di seta e di ricami acquistati a Costantinopoli gli altari d'una chiesa da lui costruita a San Liberatore (3). Desiderio fe' di piú: chiamò a soccorso dell'opera sua le arti d'Oriente; e i maestri fatti venire da Costantinopoli, perché decorassero la nuova basilica cassinese, prepose a scuole nelle quali allievi d'Italia apprendessero i segreti e le mirabili squisitezze dell'arte loro, e questa rifacessero nazionale e conservassero ai posteri (4). E non si rammentan qui i lavori ch'ei fece

(1) Cfr. PISCICELLI, *Pitture cristiane del nono secolo,* Montecassino, 1896.

(2) Cfr. CARAVITA, *I codici e le arti a Montecassino,* giá cit., vol. I, p. 159.

(3) « Indumenta autem ipsius altaris sunt duo circitoria, et coopertoria serica constantinopolitana... ». GATTULA, *Historia Abbatiae Casinensis,* P. I, s. IV, p. 79. Cfr. qui dietro, la n. 1 alla p. 176.

(4) « Legatos interea Constantinopolim ad locandos artifices destinat, peritos utique in arte musiaria, et quadrataria, ex quibus videlicet alii absidam, et arcum, atque vestibulum majoris Basilicae musivo comerent, alii vero totius Ecclesiae pavimentum diversorum lapidum varietate consternerent. Quarum artium tunc ei destinati magistri, cuius perfectionis extiterint, in eorum est operibus extimari, cum et in musivo animatas fere autumet se quisque figu-

eseguire a Bisanzio, perché servissero di modello agli artefici suoi: le immagini, i paramenti, i candelabri che vi acquistò, le porte di bronzo che vi fece fondere: se non perché appaia la vastitá e l'importanza dei rapporti per tal modo istituiti fra l'Occidente e l'Oriente. Intorno alle conseguenze e ripercussioni dei quali si è variamente discusso, dal Labarte, secondo il quale Montecassino sarebbe rimasto per alcuni secoli un centro animatore e propagatore dell'arte bizantina in tutta la penisola (1), fino al Kraus, risoluto a negare ogni valore e conseguenza alla venuta in Italia degli artisti bizantini chiamati da Desiderio (2).

Al solito, la veritá è nel giusto mezzo tra le varie esagerazioni; ed è ormai accertato che su Montecassino, e — per mezzo di Montecassino — su tutta l'arte benedettina italiana, Bisanzio esercitò un'efficacia innegabile e prolungata, facilmente riconoscibile mediante un'indagine anche superficiale, da tutti gli occhi un po' esercitati allo studio delle arti. È parimente accertato che l'arte bizantina non dominò l'occidentale da signora dispotica, ma fuse i suoi insegnamenti coi motivi ormai tradizionali di quell'arte romana — pur essa penetrata d'elementi orientali, — che aveva fiorito tra il secolo ottavo e il nono, e, probabilmente, anche

---

ras, et quaeque virentia cernere, et in marmoribus omnigenum colorum flores pulchra putet diversitate vernare. Et quoniam artium istarum ingenium a quingentis, et ultra jam annis magistra Latinitas intermiserat, et studio huius inspirante, et cooperante Deo nostro, hoc tempore recuperare promeruit, ne sane id ultra Italiae deperiret, studuit vir totius prudentiae plerosque de monasterii pueris diligenter eisdem artibus erudiri. Non autem de his tantum: sed et de omnibus artificiis, quaecumque ex auro, vel argento, aere, ferro, vitro, ebore, ligno, gipso, vel lapide patrari possunt, studiosissimos prorsus artifices de suis sibi paravit». *Chron. Casin.*, lib. III, cap. 29.

(1) J. LABARTE, *Histoire des arts industriels au Moyen-Age*, giá citata.

(2) In *Jahrb. d. K. Preuss. Kunstsamml.*, XIV, 1893.

con insegnamenti e motivi derivanti dall'arte carolingia e germanica (1).

La terza « questione bizantina » si chiude cosí pur essa con una risposta affermativa in favore dell'efficacia esercitata dall'Oriente sull'Occidente, e dunque sull'Italia, nel campo delle arti figurative (2).

III.

Ora, ciò che forse ha per noi maggiore importanza in codesta storia secolare di rapporti fra Bisanzio e l'Italia, è che i rapporti artistici traevan seco come necessaria conseguenza i rapporti, diciam cosí, tecnici, e davano indizio di tutta una profonda efficacia esercitata in genere dalla cultura bizantina sull'italiana. Se la necessitá di proceder oltre non mi sospingesse ormai a concludere, mi sarebbe agevole moltiplicarne gli esempi, cosí per l'Italia meridionale come per la settentrionale, fin oltre Venezia, cosí pei primi come per gli ultimi secoli di quelle relazioni italobizantine. Basti esemplificare, per brevitá, ciò che accadde a Montecassino.

È certo che i maestri i quali appresero ai monaci di quella Badía i procedimenti tecnici piú perfetti, furono quegli artisti bizantini « che per professione dovevano essere assieme pittori, marmorari, ed anche esperti di chimica, e che domandavano la materia prima delle loro opere alle misteriose arti del fuoco » (3). Non va dimenticato che nel Medio Evo il chimico e l'artista furono normalmente riuniti

(1) Il Bertaux (*Op. cit.*, pp. 272-277) dá la cosa come sicura; ma, a mio credere, attribuisce alle importazioni carolinge un'importanza superiore a quella ch'esse ebbero in realtá.

(2) Un rapido ed equo riassunto della « questione bizantina », si può leggere nel *Manuel* del DIEHL (pp. 668 e segg.). Sul medesimo argomento è ora da vedere un recente libro complessivo: *Bizantine Art and Archaeology*, by O. M. DALTON, Oxford, Clarendon Press, 1911.

(3) BERTAUX, *Ital. mérid.*, p. 166.

in una stessa persona: il pittore in vetro od in mosaico si apprestava con le sue mani i colori e gli smalti occorrenti alla vivezza dell'arte sua, cosí come l'incisore o il fonditore di metalli apparecchiava le misteriose leghe che davano agli oggetti da eseguire tinte singolari e mirabile saldezza (1). E va pur tenuto presente che per quegli uomini del Medio Evo tecnica ed estetica furono molto spesso la stessa cosa.

I segreti della tecnica orientale passaron dunque a Montecassino, assieme con gl'insegnamenti puramente artistici, coi motivi e gli atteggiamenti dell'arte bizantina: le formule dell'alchimia assieme con le caratteristiche dello stile. Non diversamente a Venezia passarono per la prima volta dall'antico Oriente, assieme coi mosaici e coi bronzi bizantini, le industrie chimiche: la fabbricazione dei vetri, e il raffinamento della canfora e dello zucchero, contemporaneamente con la preparazione dei colori: la cerussa, e lo scarlatto, ch'ebber nome di « veneziani » (2). E chi ponga a raffronto la tecnica rozza delle arti figurative in Italia avanti la ripetuta invasione orientale, con la meravigliosa perfezione della tecnica bizantina, intenderá meglio la molteplice efficacia esercitata sull'Occidente dal rivelarsi ed imporsi di quella civiltá raffinata.

Si rammenti che uno dei « centri » di codesta rivelazione fu appunto Montecassino, in quell'epoca della sua floridezza che meglio era atta ad intendere e far suoi gl'insegnamenti preziosi di Bisanzio. Vivevano allora, nella Badía gloriosa, studiosi e scienziati e poeti come il cardinal Alberico, Alfano, Guaiferio, Amato, Leone Ostiense, Costantino Africano, Azzone, Giovanni; vi si studiava teologia, filosofia, musica, matematica, astronomia, storia, letteratura; vi si raccoglievano e trascrivevano codici d'ogni genere. È facile

---

(1) Cfr. Icilio Guareschi, *Vannoccio Biringucci e la chimica tecnica.* Nel *Supplemento annuale alla Enciclopedia di chimica scientifica e industriale,* a. 1903-1904, Torino, Unione Tip. Ed., pp. 419 e seg.

(2) Guareschi, *Biringucci,* loc. cit.

supporre che a Costantinopoli non mandassero ad acquistar soltanto paramenti e arredi sacri; è certo che gli artefici bizantini portaron seco anche i loro « testi », o scritti o impressi nella fedele memoria. Nulla di strano che nei primi trattati d'arte composti in Italia verso quell'epoca, o nei secoli seguenti, l'efficacia del pensiero orientale si riveli in insegnamenti e precetti, la cui origine bizantina è fuor d'ogni dubbio.

Se mancano purtroppo, a motivo dei secoli trascorsi e delle vicende accadute, i documenti diretti dell'interesse che certo a quel tempo suscitarono le opere teoriche o precettistiche di provenienza orientale sulle arti figurative (1), non mancano documenti che attestino come quel ciclo di cognizioni che aveva piú o men diretta attinenza con le arti, fosse motivo di ricerche e di studio. Viveva nel secolo dodicesimo a Montecassino quel Pietro Diacono, cronista, compilatore d'un'Astronomia da piú antiche opere, e autore d'innumerevoli libri di teologia e di storia, il quale, fra l'altro, « *De generibus lapidum pretiosorum* ad Chonradum imperatorem librum exaravit; *Vitruvium de Architectura mundi* emendans breviavit; *Librum Haevae Regis Arabiae de pretiosis lapidibus ad Neronem Imperatorem*, quem Constantinus Imperator ante annos fere octingentos ab urbe Roma Constantinopolim asportaverat, de graeco in romanam linguam transtulit... » (2).

Né va dimenticata l'azione che sul perpetuarsi delle tradizioni classiche e sul rinnovarsi della scienza medievale attorno la teoria e la tecnica delle arti figurative, poté esercitare ed esercitò indubbiamente la cultura araba. È noto

(1) Si conservano bensí tuttora a Montecassino manoscritti del nono o del decimo secolo, che rivelano chiaramente negli ornati l'efficacia bizantina. (Cfr. CARAVITA, *Arti a Montecassino*, I, 123).

(2) Cfr. CARAVITA, *Op. cit.*, I, pp. 297 e seg.; e v. qui dietro la p. 208.

che, giá « prima dell'Egira (622) e della conquista musulmana, che sottomise i Persiani e gli Assiri agli Arabi, questi erano entrati in contatto con la civiltá cristiana, da cui avevano da poco ricevuto il deposito della scienza, per poi renderglielo in séguito dopo di averlo fatto fruttificare per parecchi secoli » (1). I contatti che gli Arabi ebbero poi con la scienza ellenica contribuirono a sviluppare quella loro filosofia, che, come quasi tutti gli elementi onde si compose la loro civiltá « precoce e superficiale », fu tolta a prestito dai Greci (2). Per tal modo essi furono, prima nel regno d'Oriente, poi in Ispagna, dove ebbero forse in Averroè il loro piú notevole pensatore, fra l'ottavo secolo e il dodicesimo, prosecutori e propagatori della civiltá classica (3). Ed è notevole che — sia pure alterata dal doppio contatto d'Aristotele e delle tradizioni religiose — essi conobbero la filosofia neoplatonica e ne risentirono indubbiamente l'efficacia.

Ora, il pensiero arabo, cosí profondamente materiato d'ellenismo, e l'arte araba con le sue tradizioni e con le sue novitá, non avevan bisogno di passare attraverso la

---

(1) Cfr. DE WULF, *Filos. Mediev.*, I, 328; e CARRA DE VAUX, *Avicenne*, Paris, 1900, p. 49.

(2) Cfr. VACHEROT, *École d'Alexandrie*, III, 85.

(3) Si v. sulla filosofia araba e i suoi rapporti con l'antichitá classica e col Medio Evo cristiano: L. STEIN, *Das erste Auftreten d. griech. Philos. unter d. Araben* (in *Arch. f. Gesch. d. Philos.*, VIII, 1894, n. 3, pp. 353 e segg.), e *Die Continuität d. griech. Philos. in d. Gedankenwelt der Araber* (*ibid.*, 1898 e 1899, pp. 412 e segg., 379); J. POLLAK, *Entwicklung d. arab. u. jüdischen Philos. in Mittelalter* (*ibid.*, XVII, pp. 196 e 433); BOER, *Geschichte d. Philos. in Islam* (Stuttgart, 1901); WORMS, *Die Lehre v. d. Anfanglosigkeit d. Welt bei d. mittelalt. arab. Philos. d. Orientes und ihre Bekämpf. durch d. arab. Theologen (Beitr. Gesch. Philos. Mitt.*, III, 4); GOLDZIHER, *Die islam. Philosophie* (in *Die Kultur d. Gegenwart*, I, 5). — Su Averroè e l'Averroismo: RENAN, *Averroès et l'Averroisme;* MANSER, *Das Verhältniss von Glaube u. Wissen bei Averroes* (in *Jahrb. f. Phil. Spekul. Theol.*, 1908); L. GAUTHIER, *La theorie d'Ibn Rochd sur les rapports de la Religion et de la Philosophie* (Paris, Leroux, 1909). — Una bibliografia compiuta è in DE WULF, *Filos. Mediev.*, I, pp. 344-347.

Spagna per giungere in Italia. Dai grandi centri della loro potenza civile, da Bagdad e da Damasco, essi irradiarono la loro cultura non solo in Asia e in Ispagna, ma in tutto il bacino del Mediterraneo, che avevano invaso con un commercio attivo ed avveduto. Dell'arte araba si risentí profondamente Bisanzio, anche prima che le Crociate se ne facessero diffonditrici, e si sarebbero risentite la Sicilia e l'Italia meridionale, anche se i Saraceni non si fossero spinti dalle coste d'Africa alle sicule, alle calabresi, alle pugliesi, e, conquistate Puglia e Campania, non avessero eretto a Napoli una seconda Palermo, devastato la Terra di Lavoro, cinta d'assedio Roma. Furon cacciati indietro, quando due imperi, il tedesco e il bizantino, si allearono ai loro danni; ma si tennero la Sicilia, e alle tracce di quel mezzo secolo di dominio lasciate nell'Italia continentale, aggiunsero via via i nuovi segni d'una penetrazione pacifica, che dalla Sicilia si spingeva ai paesi lontani del nord. Ne porgon documenti sicuri — per citar pochi esempi — cosí i rosoni che decorano la porta d'un mausoleo cristiano del secolo duodecimo a Canosa, come il trono sacerdotale della chiesa di Montevergine, come i mirabili mosaici arabo-siculi di Campania (1). Ma citar prove parziali è sminuire l'affermazione della vasta efficacia da loro esercitata per quattro secoli circa, non solo sulle arti, bensí anche sulla civiltá italiana in genere, e direttamente e indirettamente, ma ancor piú sensibilmente per mezzo della civiltá siciliana.

Avremo occasione di tornarvi sopra piú oltre, ma va pur ricordato súbito che nella loro cultura ebbero un'importanza notevole gli studi della chimica e dell'alchimia. Una delle piú importanti sillogi alchimistiche tramandateci dal Medio Evo, il *Liber sacerdotum*, è giunto a noi in una versione araba (2), e Arabi alchimisti e medici in Italia erano ancor numerosi nel secolo decimoterzo.

---

(1) Cfr. BERTAUX, *Ital. Mérid.*, pp. 411 e segg., 440, 495 e segg.

(2) V. ICILIO GUARESCHI, *Sui colori degli antichi.* Nel *Supplemento alla « Enciclopedia di Chimica »*, a. XXI (1904-1905), p. 314.

La diffusione con la quale m'è sembrato di dover discorrere del modo onde il pensiero e la tecnica dell'antichitá classica poterono in parte esser trasmessi al Medio Evo, non sembrerá forse soverchia a chi vedrá piú tardi le tracce dell'uno e dell'altra nel pensiero e nella « pratica » artistica del Medio Evo. Tanto piú che codesta ricerca mi ha permesso di esaminare rapidamente l'atteggiamento assunto dalla Chiesa cristiana verso le arti figurative nei primi secoli della sua esistenza, e di rammentare gli altri elementi che, fusi coi classici, contribuirono a variamente informare l'estetica medievale nelle sue manifestazioni teoriche e nell'esercizio della sua tecnica figurativa.

NOTA

Le sei “cause„ dell’immagine; l’ombra e l’immagine; la descrizione e la pittura, secondo San Niceforo patriarca.

Tra gli esempi piú notevoli di accenni bizantini ad argomenti d’estetica non ignoti all’antichitá classica, eccone tre, di San Niceforo Patriarca, da aggiungere a quelli giá citati qui dietro, nelle pp. 246 e seg. Si mettano a raffronto le sei « cause » dell’immagine additate da San Niceforo con le cinque « cause » assegnate da Platone e da Aristotele all’opera d’arte, e con la critica di queste fatta da Anneo Seneca il filosofo. (Cfr. qui dietro, le pp. 80 e seg., nota).

I.

« In omni effectu sex sunt causae: materia, forma, efficiens, finis, instrumentum, exemplar. Ut in imagine materia causa aurum; forma causa, forma Petri; exemplar ipse Petrus, ad cuius similitudinem facta est imago; efficiens causa artifex; instrumentum, quo facta est; finis, propter quem facta ». (Sancti Nicephori Patriarchae, *De Cherubinis a Moyse factis*. In *Antiquae lectionis* T. IV, giá cit., ed. ab H. Canisio, p. 267).

II.

« Cum sint duo circa corpus, umbra scilicet et imago, umbra quidem tenuem significationem hominis ostendit, est enim umbra privatio luminis a corpore facta. Imago vero id quod pictum, vel fictum est, aperte et clare demonstrat, et effigie exprimit, et in se prototypum ostendit.

« Si igitur quod semper existit, ut imago, praestantius est eo quod quandoque est, ut umbra, et quod per se est excellentius, quam quod per privationem, et quod lucidum, magis eligendum, quam quod obscurius et tenuius, imago igitur praestantior est

umbra. At qui umbrae sanctorum utiles sunt, igitur sanctorum imagines multo sanctiores erunt». (*Ibid.*, p. 270).

III.

«Pictura... dupliciter dicitur, altera enim characteribus horum elementorum serie et ordine signata, et syllabatim procedens, a scriptoribus expromitur, altera vero per similitudines ad imitationem exemplaris formatur ac figuratur, ut in ea pictura fit, quae nunc in quaestione posita est. Atque illa quidem per voces, quae proferuntur, patefacit ea quae sermones contexti nunciant: haec vero per ea, quae apparent, ostendit imitationem personarum, quae repraesentantur... Pictores autem utrique, qui haec faciunt, consuetudine sic loquendi vocantur, qui scilicet sermonem describit, et qui scientiam pingendi consecutus est». (*Ibid.*, p. 277).

CAPITOLO IV.

ESTETICA, ALCHIMIA E SCIENZA DEI COLORI

NEL MEDIO EVO

SOMMARIO: I. Il Medio Evo e la filosofia greca. — Quanta parte della teorica e della pratica dell'antichitá classica attorno le arti figurative il Medio Evo conobbe e fece sua? — La diffusione della cultura greca nel mondo occidentale durante il Medio Evo fu effettivamente piú vasta e profonda di quel che non consentisse a suo tempo il Comparetti; ce ne persuade quel processo di riabilitazione del Medio Evo, ch'è vanto degli storici moderni. — I tredici papi d'origine orientale che tennero il soglio nel secolo settimo, e la colonia greca a Roma, con le sue chiese, i suoi conventi, la sua *schola* e le sue librerie. — Roma, emporio librario del mondo dal settimo al decimo secolo. — Effetti della propaganda ellenofila dei papi, e dei religiosi minori, e dei laici. — Cultura greca a Napoli, in Calabria, nelle Puglie, durante il secolo ottavo. — Documenti della cultura greca in Italia dal secolo nono all'undicesimo: l'abate del monastero di Sant'Ambrogio in Milano; Arnolfo; Landolfo; il monaco nonantolano; Liutprando e il suo maestro; Gonzone; i duchi (Sergio, Gregorio ed Anastasio), i prelati, i sacerdoti, e le monache di Napoli; le scuole di Nardò; i Basiliani di Calabria; i poeti e i maestri greci di Sicilia. — Bibliografia della cultura greca in Italia durante il Medio Evo. — La filosofia e quindi l'estetica greca non furono di solito studiate direttamente nel Medio Evo; ciò non ostante se ne ebbe conoscenza piú che mediocre. — La patristica si svolse in una civiltá imbevuta d'idee greche; la scolastica ebbe esperienza notevole di gran parte del pensiero ellenico. — Quanta parte delle opere di Platone fu nota al Medio Evo, e per qual mezzo. — Gonzone, e Platone e Aristotele. — La risposta di Leone abate di S. Bonifazio alle chiese franche, malamente intesa

da taluno. — Gli elogi dell'arcivescovo Alfano agli scrittori classici, poeti, poligrafi e filosofi. — Sant'Agostino dá a conoscere agli studiosi del suo tempo la filosofia platonica, legittimandone le teorie compatibili coi dettami del Cristianesimo. Egli si pronunzia in favore della reminiscenza platonica, e si attiene sostanzialmente alla teoria innatistica. — I concetti estetici di Platone non esercitarono molta efficacia nel Medio Evo, eccetto che su Clemente Alessandrino, sul falso Areopagita e, in parte, su San Tommaso d'Aquino. — Piú e meglio che Platone l'etá di mezzo studiò e comprese Aristotele, fin dai suoi primi secoli. — La traduzione boeziana dell'*Organon;* il culto medievale per la dialettica; i primi scolastici e la metafisica e la fisica aristoteliche. — L'*Organon* riposto in onore dal ven. Beda, da Isidoro di Siviglia e da Alcuino; il *De interpretatione* e le *Categorie,* tradotti da Boezio. — Le piú tarde versioni dei *Topici,* degli *Analitici,* dei *Ragionamenti sofistici,* degli *Analitici secondi.* — Meno studiate furono la *Metafisica,* la *Fisica* e il *De Anima*; sconosciuta o del tutto obliata dagli studiosi medievali rimase la *Poetica.* — Deformazioni singolari cui andò soggetta la figura d'Aristotele nelle leggende medievali; Dante e Joffroi de Waterford. — Maggior diffusione e ripercussione ebbero le teorie dei pitagorici e neopitagorici, e dei neoplatonici. — L'Aritmetica e Pitagora nel *De nuptiis Philologiae et Mercurii.* — Sant'Agostino cristianizza la concordia dei numeri pitagorici. — Riflessi pitagorici nel posteriore svolgimento della filosofia medievale: le dottrine di Alano de Lilla sulla natura dell'anima. — I Padri, e compilatori e traduttori vari tramandano attraverso l'etá di mezzo molte dottrine pitagoriche. — Azione esercitata in questo senso dal commento di Calcidio al *Timeo.* — Importanza della nozione che il Medio Evo ebbe del sistema pitagorico, chi rifletta che la classificazione medievale delle arti liberali collimava compiutamente con gli spiriti della filosofia pitagorica. — L'estetica si fonde per tal modo con la metafisica e con la teodicea. — Non minore efficacia esercitò sul Medio Evo la filosofia neoplatonica: sua vitalitá e singolare importanza. — Suoi riflessi nella teologia cristiana. — La filosofia neoplatonica agisce fortemente sugli spiriti cristiani, sebbene, certamente, piú sugli orientali che sui latini. — Nemesio, Sinesio, Enea di Gaza, lo pseudo Dionigi Areopagita, la patristica. — Documenti della conoscenza della filosofia neoplatonica nel mondo occidentale. — I Commenti di Apuleio, di Calcidio, le Opere di Massimo il Confessore e dello pseudo Dionigi studiate assiduamente dagli scolastici e dagli antiscolastici. — I papi e le opere dello pseudo Dionigi. — G. Scoto Eriugena (sec. IX), Sant'Anselmo (sec. XI), Giovanni Saraceno (sec. XII) studiano e divulgano gli scritti dello pseudo Areopagita. — Dionigi, « oracolo del misticismo

nel Medio Evo ». — Valore di codesti precedenti nei rispetti dell'estetica medievale. — Gli scolastici non ebbero una vera e propria scienza del bello; ebbero bensí idee attorno le arti, non raccolte a sistema. — Illegittima meraviglia del De Wulf, perché i teorici del Medio Evo non trassero ispirazione dalla fioritura delle arti belle. — La tecnica costantemente confusa nel Medio Evo con l'estetica. — Il periodo enciclopedico del neoplatonismo. — Il neoplatonismo e l'alchimia. — II. L'ESTETICA DI SANT'AGOSTINO E QUELLA DI SAN TOMMASO. — I problemi dell'arte trascurati dall'eclettismo filosofico della patristica. — Sant'Agostino non li ignora, e talvolta si prova ad affrontarli. — L'armonia, concetto fondamentale del suo sistema estetico. — La distinzione tra materia e forma posta da S. Agostino, e l'impossibilitá dell'esistenza di materia senza forma, da lui asserita. — Il suo libro smarrito *De pulchro et apto;* vi era posta la vecchia distinzione fra un bello in sé e un bello relativo, ma il Santo riconobbe anche l'esistenza di una bellezza fisica indipendente dalla bellezza morale. — I suoi concetti della *convenientia* e dell'*aptum.* — San Tommaso. — Con lui il Medio Evo acquista il piú grande filosofo dell'arte onde possa gloriarsi. — Sul bello e sull'arte egli ebbe concetti chiari e precisi, suoi personali, superiori in parte a quanto s'era pensato fino ai tempi suoi. — La razionale distinzione del buono dal bello, da lui affermata e dimostrata. — L'essenza della bellezza consistente nell'« integritá », nella « debita proporzione » e nella *claritas.* — Valore preciso da attribuire alla *claritas:* mezzo fantastico e mezzo intellettuale, a significare insieme il bello, e l'evidenza tra sensibile e intelligibile del bello. — Il commento al *De divinis nominibus* dello pseudo Dionigi, attribuito a San Tommaso. — Vi sono ancor meglio chiariti gli elementi del bello secondo la filosofia tomistica. — La consonanza - *subjectum* e la *claritas-essentia rei,* elementi della bellezza. — Il *subjectum* comune al bello e al buono; l'*essentia rei,* peculiare del bello. — Bellezza dell'immagine indipendentemente dal valore morale della cosa rappresentata. — Codesti concetti si adatterebbero perfettamente alla definizione dell'arte pittorica. — I rapporti fra materia e forma secondo San Tommaso. — Impossibilitá asserita dell'esistenza di materia senza forma, e legittimitá dell'esistenza di forma senza materia. — Distinzione tra la forma sostanziale e la forma accidentale. — La forma accidentale dei corpi artificiali procedente dalla concezione dell'artista e preesistente in essa. — Definizione dell'arte, quale *recta ratio factibilium,* in contrapposto con la prudenza, *recta ratio agibilium.* — L'arte è un abito operativo, che solo per alcuni rispetti conviene con gli abiti speculativi. — La distinzione fra l'arte e la scienza etica è netta e sicura nella filosofia di San Tommaso. — Il bene dell'arte va ricercato non nell'artefice,

ma nell'« artificiato » ; al contrario del bene della prudenza, che risiede in colui che opera, e consiste nell'atto stesso dell'operare. — Diverso modo onde si percepiscono le veritá dell'intelletto pratico, e quelle dello speculativo. — Valore del sistema estetico di San Tommaso. — La distinzione ch'ei pose fra bello e buono e fra arte e morale fu la piú sicura conquista dell'estetica medievale. — III. L'ALCHIMIA NELL'ANTICHITÁ CLASSICA E NEL MEDIO EVO. SUOI RAPPORTI CON LA RELIGIONE E CON LA FILOSOFIA. — I neoplatonici e i neopitagorici, legittimi proavi degli astrologi, degli alchimisti e degli artisti medievali. — L'alchimia apparecchia il risorgere dei trattati puramente tecnici e precettistici attorno le arti figurative. — Suoi scopi scientifici e pratici. — La coerenza e fondamentale unitá di tutte le cose create, secondo i filosofi neoplatonici e gli alchimisti. — Intimi rapporti che se ne dedussero, fra le scienze empiriche e le dottrine filosofiche e le credenze religiose. — Gli studi di Andrea Berthelot sull'alchimia : loro pregi e difetti. — Scopo finale che vi è conseguíto : la dimostrazione della vitalitá storica dell'alchimia, dall'antichitá al Medio Evo ed al Rinascimento. — L'alchimia precede il sorgere della chimica. — Si manifesta, in qualitá di scienza organicamente complessa, all'epoca della caduta dell'Impero romano ; ma le sue origini risalgono ad epoca molto piú remota. — Si forma forse in Egitto, dalle conoscenze pratiche dei mestieri artistici e da misteriose tradizioni religiose ; ma alla sua composizione recano elementi svariati altre nazioni, e religioni e filosofie diverse. — I procedimenti industriali a Babilonia e il sistema delle scienze occulte orientali. — Gli Ebrei e gl'insegnementi alchimistici. — La Gnosi e l'alchimia. — La Chiesa cristiana ripudia ogni rapporto con la scienza ermetica, ma non consegue di distogliere i fanatici dalle loro speculazioni chimiche e mistiche. — Elementi religiosi nelle opere degli alchimisti medievali. — Stefano, Eraclio, Zosimo Panopolitano. — Gli angeli decaduti, inventori dell'alchimia. — Clemente Alessandrino e Tertulliano fieramente avversi alle speculazioni ermetiche. — Operette alchimistiche attribuite a San Tommaso. — Il « Filosofo Cristiano ». — Rapporti fra la filosofia e l'alchimia, esistenti sin dalla piú remota antichitá. — L'alchimia e la filosofia platonica. — Il concetto platonico della materia una e polimorfa, e degli elementi capaci di trasformazione. — La scuola ionica, la pitagorica, e l'« arte sacra ». — Singolari documenti dei rapporti dell'alchimia con la filosofia greca. — I filosofi greci annoverati tra gli alchimisti. — Nuovi elementi filosofici dedotti dagli alchimisti nelle loro dottrine. — I neoplatonici e l'alchimia. — Sinesio e Olimpiodoro, i piú antichi commentatori mistici e filosofici delle dottrine ermetiche (IV-V secolo d. Cr.). — Gli alchimisti e il *Quadro di Cebete*. — Argomenti che

dánno maggior rilievo ai rapporti della filosofia pitagorica e della neoplatonica con la scienza alchimistica. — L'esistenza della quale si protrae fino al secolo decimosettimo, cosí in Occidente come in Oriente, non ostanti le persecuzioni e i divieti, prima, degli imperatori romani, poi della Chiesa cristiana. — Letteratura alchimistica d'Occidente, in prosa e in verso, copiosissima. — Vicende dell'alchimia in Oriente, sin dopo la caduta di Bisanzio in potere dei Turchi. — Fortuna dell'alchimia presso gli Arabi. — Il *Kitab-al-Fihrist* di Ibn-Abi-Yacoub e la *Summa Perfectionis* di Al-Djaber. — Gli studi alchimistici rifioriscono dopo il Mille in Occidente, per opera degli Arabi di Siria e di Spagna e de' Bizantini. — IV. INTIMI RAPPORTI DELL'ALCHIMIA CON LA SCIENZA DEI COLORI E CON LA TECNICA DELLE ARTI PLASTICHE, DALL'ANTICHITÁ CLASSICA AL RINASCIMENTO. — Naturale partecipazione e confusione della chimica con l'alchimia fin dalle prime origini della scienza ermetica. L'uso delle ricette tecniche accompagnato costantemente da formule magiche e da cerimonie rituali. La chimica medievale tecnica ed artistica si riallaccia con la chimica preistorica, con la chimica degli Egiziani e con l'alchimia greca ed araba. — Importanza dei colori nelle cerimonie delle religioni positive e nelle speculazioni filosofiche, e loro rapporti con le vicende dell'arte e dell'alchimica, nell'estremo Oriente, nell'Egitto, presso i Caldei, i Fenici, i Persiani, i Greci, i Romani. — I libri *Dei colori* attribuiti ad Aristotele ed a Teofrasto. — I colori nella liturgia cristiana. — Nulla di strano che gli alchimisti medievali, seguendo gl'insegnamenti delle religioni e della filosofia, attribuissero ai colori significazione ed importanza singolari. — La tintura dei metalli reputata preludio e accompagnamento necessario della trasmutazione dei corpi. — Tinture perfette ed imperfette. La *xanthosi*, la *leucosi*, la *melanosi* e la *iosi*. — Democrito e la tintura dei metalli. — Gli alchimisti affermano l'esistenza d'una tintura unica da applicare a tutte le sostanze; ma spesso subiscono l'attrazione della tecnica industriale ed artistica. — Contatti dell'alchimia con le arti figurative negli scrittori greci e bizantini. — L'arte della parola e quella della musica poste dagli alchimisti a paragone con l'arte della chimica. — Opportunitá e spesso necessitá tradizionali per gli artisti, di fabbricarsi i colori occorrenti alla pittura. — Intervento inevitabile delle ragioni tecniche nelle invenzioni fantastiche. — Limiti frapposti dalla materia all'ispirazione. — L'artista speziale, medico, alchimista, nel Medio Evo. — I monaci artisti e scienziati. — Un curioso errore del Libri a proposito degli alchimisti e dei pittori. — I pittori, nell'antichitá classica e nel Medio Evo, furono tutti, poco o molto, alchimisti. — Tutto ciò ha giá una consacrazione storica nelle opere di Plinio e di Vitruvio, e nei ricettari medievali, numerosis-

simi, conservati nelle nostre biblioteche. — Per non diversi motivi durarono ininterrotti nell'antichitá e nel Medio Evo i rapporti fra la scienza ermetica e le arti plastiche. — Le nozioni chimiche sui metalli e sul vetro si accompagnano quasi costantemente ai precetti sul loro uso artistico e industriale. — Il papiro X di Leyda. Altri prontuari tecnici ed artistici dei Bizantini. — Trattati medievali dell'arte vetraria, e fortuna di codesta arte nel Medio Evo. — L'alchimia, connettendosi alla tecnica delle arti figurative, viene dunque a costituire un non trascurabile capitolo della storia dell'estetica nel Medio Evo.

I.

Direttamente e indirettamente il Medio Evo poté dunque aver conoscenza delle teorie conteste dall'antichitá classica attorno le arti figurative, e del patrimonio di nozioni tecniche da essa raccolto in una millenaria esperienza artistica. Ma quanta parte ne conobbe in realtá, quanta ne fece sua, o ne riprese e innovò e trasformò?

A codeste domande si propone di rispondere il presente capitolo.

***

Da quarant'anni a questa parte, da quando cioè il Comparetti negava del tutto o riduceva a minime proporzioni la diffusione della cultura greca nel Medio Evo occidentale (1), gli studi han fatto tali progressi da permetterci di giudicare diversamente, sur un piú solido corredo di fatti e di documenti, dei rapporti intellettuali fra il mondo greco e il latino, nel periodo che divise la caduta dell'Impero romano dal sorgere delle nuove letterature europee dopo il Mille.

Vi ho giá accennato nel capitolo precedente; occorre che vi torni sopra un istante anche in questo. Com'è ormai risaputo, piú si procede nella diretta conoscenza della vita medievale,

---

(1) *Virgilio nel Medio Evo*, Livorno, Vigo, 1872, I, pp. 220 e segg.

meglio se ne apprezzano le qualitá; non è cominciato da ieri quel processo di riabilitazione del Medio Evo, in grazia del quale oggi possiamo rendere di un'epoca cosí importante un giudizio piú benevolo ed insieme piú equo che non ne dessero, ad esempio, il Tiraboschi, il Giesebrecht e il De Rossi. Dal Muratori, dall'Ozanam, dal Fitting, dal Mirbt, al Salvioli, al Ronca, al Novati, ricercatori e studiosi di gran merito hanno tutti portato il loro contributo di documenti e d'idee a codesto procedimento di giustizia storica. Dal quale ormai risulta anche provato che, se il Medio Evo nella sua cultura fu romano, se le sue scuole rappresentarono « il trionfo della civiltá romana », perché quella che « attraversò le vicende delle conquiste e delle dominazioni straniere, circondata dal prestigio di una grande tradizione, fu una scuola essenzialmente romana » (1), esso non ignorò la cultura greca, con la quale ebbe contatti non superficiali e non passeggeri.

Mi pare d'aver giá ricordato che nello spazio di un secolo e mezzo, a partire dal 606, tredici papi d'origine orientale occuparono via via il soglio pontificio: questo, aggiunto ad altri motivi — sopra tutto agl'intimi rapporti che giá dal secolo precedente univan Roma a Bisanzio, — fe' sí che a Roma si formasse una vera e propria colonia greca permanente, con quattro chiese e una diecina almeno di monasteri suoi. « Codesta colonia d'immigrati e di figli d'immigrati, credenti, preti, monaci ed artisti — pittori e musicisti, — parlava greco, scriveva greco. Essa presuppone scuole, officine, una letteratura, librerie greche » (2). Di una *schola graeca* nella quale ai tempi di Adriano I si insegnava il greco, si ha notizia sicura (3); e dell'esistenza di librerie

---

(1) GIUSEPPE SALVIOLI, *L'istruzione pubblica in Italia prima del Mille*, Firenze, Sansoni, 1912, p. 2.

(2) BATIFFOL, *Librairies byzantines à Rome*, giá cit., loc. cit., p. 297,

(3) V. DUCHESNE, *Liber Pontificalis*, Paris, 1886, I, 486; e SALVIOLI, *Istruzione in Italia*, p. 53.

greche il Batiffol ha rintracciato prove e documenti curiosi ed attendibili. E si pensi alle conoscenze delle quali codesto fatto dava indizio, e alle conseguenze delle quali era a volta a volta capace, nei rapporti della cultura dell'epoca, quando si rammenti che Roma non ismise, durante il secolo settimo e l'ottavo, e almeno sino a tutto il nono, d'essere l'emporio librario del mondo. Probabilmente da quelle librerie uscirono i libri greci che, « quantos reperire *potuit* », Paolo I inviava in dono, fra il 758 e il 763, a Pipino, re dei Franchi e patrizio dei Romani: « Antiphonale et Responsale, Artem grammaticam Aristotelis, Dionysii Ariopagitae Libros, Geometricam, Ortographiam, Gramaticam, *omnes graeco eloquio scriptas...* » (1).

Né l'opera di quei papi che, o per affetto alla loro lingua, o nell'interesse delle cerimonie liturgiche, o per ispassionato amor di cultura, propugnarono la diffusione del greco fra gli ecclesiastici, rimase senza effetti benèfici e duraturi. Si pensi che chiamarono ecclesiastici dall'Oriente, fondarono, per ospitarli, monasteri e conventi, mantennero nelle cerimonie, sí religiose sí profane, l'uso delle cantilene greche (2): operarono la loro propaganda di cultura con tutti i mezzi che il potere religioso e il temporale ponevano a loro disposizione. E chi ricordi (per nominarne pochi) Leone II, Zaccaria (3), Stefano III, Paolo I, Pasquale II, Leone III, e pur tutti gli altri pontefici che favorirono la diffusione della cultura greca in Italia, commette ingiustizia, se ac-

---

(1) JAFFÉ-LOEWENFELD, *Regesta Pontificum Romanorum,* T. I, Lipsiae, 1885, pp. 279 e seg., n.° 2351.

(2) Cfr. NOVATI, *Origini,* pp. 249 e seg., 134 e seg., e 251 e seg.

(3) Quel Zaccaria, « *natione graecus* » (741-752), che « suo prudentissimo studio quos beatae recordationis Gregorius papa fecit quattuor Dialogorum Libros *de latino in graeco transtulit eloquio* », e che in San Pietro, « in ecclesia principis Apostolorum, omnes codices domus suae proprios qui in circuitu anni leguntur ad matutinos armarium opere ordinavit ». (*Liber Pontificalis,* I, 432 e 435). Doveva dunque possedere di suo una biblioteca assai piú cospicua.

canto a loro non rammenti i religiosi minori e i laici che individualmente spesero le loro fatiche allo stesso scopo. Anche per codesto rispetto va rilevata l'efficacia che esercitarono i monaci basiliani dai loro conventi, e quanti venivan d'Oriente in Italia per ragioni d'industria o di commercio. Né, dunque, il greco s'insegnava e si apprendeva soltanto a Roma: Leone II, Stefano III, Giovanni di Rossano, Zaccaria, papi, venivan di Calabria, e tutti sapevan di greco; fino a Benevento si spingeva nel secolo ottavo, venendo di Francia, Ambrogio Auperto, ad apprendervi, fra l'altro, il greco; nell'epoca stessa all'incirca teneva il vescovado di Otranto un Marco, autore d'inni greci; e i duchi di Napoli erano esperti non meno del greco che del latino (1).

I documenti della conoscenza del greco si moltiplicano in ogni parte d'Italia coi secoli successivi. A Milano era abate del Monastero di Sant'Ambrogio, fra l'858 e l'899, un prelato che conosceva il greco; e in quel medesimo secolo, e nella stessa cittá, Arnolfo e Landolfo sapevan pur essi di greco, e rammentavano persone ugualmente pratiche di quell'idioma; mentre ad un monaco nonantolano, in quel torno, uno scrittore di poesie prometteva di « cantare cose sacre in latino, valendosi, ad ornarle, delle bellezze greche »; e a Vercelli Albino, maestro di quella scuola episcopale, era esperto della lingua del Lazio e di quella dell'Ellade.

Se si passa da un secolo all'altro, non vengon meno i documenti e le testimonianze notevoli. Prima ancora di recarsi a Bisanzio, in qualitá di legato di Ottone I, quel Liutprando di cui fu ben detto che « a quanti sono scrittori del secolo X va innanzi per altezza di mente, vivacitá d'ingegno, varietá ed eleganza di dottrina » (2), aveva probabilmente appreso la lingua greca a Pavia da quel maestro che vi ebbe, « pieno di sapienza, ammaestrato nelle lettere greche e latine ». Nello stesso secolo, a Novara, Gonzone conse-

(1) Salvioli, *Istruzione in Italia,* pp. 120 e seg., 114.
(2) Novati, *Origini,* p. 201.

guiva tal fama di sapienza filosofica e di conoscenza del greco, che un imperatore, Ottone I, lo invitava a recarsi in Germania per addurvi i tesori della sua dottrina (1).

Ma non avevan bisogno di chiamare a sé i famosi maestri dell'Alta Italia quei duchi di Napoli che i cronisti ricordano dotti di greco e di latino nel secolo nono: quel Sergio, che « sapeva tradurre correttamente qualunque libro greco, e componeva, improvvisando, in latino », e i suoi figlioli, Gregorio ed Anastasio, ch'erano in grado di competere con lui per dottrina filologica. Né solo i duchi, ma e prelati e sacerdoti conoscevano il greco e lo insegnavano altrui, in quella Napoli i cui rapporti con l'Oriente erano cosí frequenti ed intensi. Non meraviglierá che la tradizione della coltura ellenica vi perduri e si propaghi anche nel secolo successivo, persin nel ceto femminile, sí che un documento del 1041 ricordi « *omnes monache grece seu que sciunt literas grecas* » esistenti allora ne' monasteri napoletani. Né diversamente, a Nardò, in Terra d'Otranto, esistevano scuole, e vi si studiava il greco per modo tale che « nei documenti del tempo era uso denominare da questa cittá gli studi delle lettere greche »; e in Calabria i monaci Basiliani introducevano, assieme con la legislazione canonica e la civile d'Oriente, la lingua di Bisanzio; ed in Sicilia si componevano, fra il nono secolo e l'undicesimo, omelie e vite di santi e òdi profane in greco, e maestri valenti eran rammentati ne' diplomi greci, ed esercitavano la loro professione a Palermo e a Messina (2).

(1) Va tuttavia avvertito che il Novati (*Op. cit.*, p. 233) giudica poco fondata l'identificazione di codesto insigne precursore dell'Umanesimo col diacono novarese dello stesso nome che fiorí ai suoi medesimi tempi. Si tratta ad ogni modo d'un'ipotesi che non si può scartare senz'altro; e, comunque stieno le cose, Gonzone rimane sempre un singolare documento della cultura classica ond'era capace il secol suo.

(2) Cfr. SALVIOLI, *Istruzione in Italia*, rispettivamente alle pp. 77, 98, 41, 99 e seg., 114 e seg., 44, 119, 121 e seg.; e v.: G. GIULINI, *Memorie spettanti alla storia, al governo ed alla descrizione della città*

Se la cultura greca ebbe in Italia tanta diffusione in quello che fu ingiustamente definito come il « secolo di ferro » della nostra storia letteraria (1), è facile figurarsi che non ne ebbe meno in secoli piú tardi e piú civili; né qui mette conto fermarsi a raccoglierne dimostrazioni ovvie e documenti giá ben noti.

Piú sarebbe interessante ricercare i motivi per i quali a codesta innegabile diffusione non corrispose una conoscenza diretta meno limitata delle grandi opere del pensiero e dell'arte greca. Ma codesta indagine, senza dubbio degna d'esser tentata, ci trascinerebbe fuori dei limiti che dobbiamo

---

e campagna di Milano, Milano, 1854-57, T. II, p. 76; *Neues Archiv für deutsche Gesch.*, VII, 340; FERRAI, in *Bollettino dell' Istituto Storico Italiano*, XI (1892), p. 121; *Poetae latini aevi Carolini*, rec. E. DUEMMLER, Berolini, Weidmannos, 1880, T. I, 653; DE GREGORY, *Della Letteratura vercellese*, T. I, 1819, p. 201; G. H. PERTZ, *Monumenta Germaniae historica*, T. III, 264; DE LEVA, in *Atti della Deputazione Veneta di Storia Patria*, a. II (1877), pp. 29 e segg.; C. PRANTL, *Geschichte der Logik in Abendlande*, Leipzig, 1855-67, T. II, p. 50; E. MARTENE ET U. DURAND, *Veterum scriptorum et monum. histor . . . amplissima Collectio*, Paris, 1724-33, T. I, 294; *Monumenta ad Naepolitani Ducatus historiam pertinentia, cura et studio* B. CAPASSO, Neapoli, 1881, I, 95, 153-232, 342, II, I, 308; *Bibliotheca Casinensis* Montis Casini, 1873-80, T. III, 257; CAPASSO, *Monum.* giá cit., II, 1 n., 473; FERRARIIS, *Ragionam. historici degli antichi studi nerentini*, ecc.; G. CAVE, *Scriptorum ecclesiasticorum historia literaria*, II, 132; J. B. FABRICII, *Bibliotheca graeca*, T. X, 232; M. AMARI, *Storia dei Musulmani di Sicilia*, Firenze, 1854-72, T. I, 496; S. CUSA, *I diplomi greci ed arabi di Sicilia*, Palermo, 1868, I, pp. 77, 123, 298, 328 e seg., 333, 353, 364, 448; R. GREGORIO, *Rerum arabicarum quae ad historiam siculam spectant Collectio*, Panormi, 1790, pp. 231 e segg.; A. NARBONE, *Bibliografia sicola sistematica*, Palermo, 1850-57; A. MAI, *Spicilegium Romanum*, Romae, 1839-44, T. IV, pp. XXXVII e 620. Degli studi greci a Montecassino discorre diligentemente il CARAVITA nel suo *Arti a Montecassino;* su codesto argomento è anche da vedere lo studio di JOANNES SAIDAK, *De codicibus graecis in Monte Cassino* (*Obsone odbicie z Rozpraw Wydz. filologicznego T. L. Akademii Umieietnósci w Krakowie)*, 1912.

(1) Si veda l'esauriente confutazione che il Novati ha fatta di codesta sentenza poco equa, nelle pp. 166-285 delle sue *Origini.*

pur prescrivere alle nostre ricerche. Appaghiamoci per ora d'osservare che, piú si procede nello studio della scienza medievale, e piú si osserva che la conoscenza del mondo ellenico, spesso direttamente acquistata, vi fu assai meno ristretta di quel che comunemente non si creda. Chi, per esempio, lamenta che per apprendere — e solo in parte — la filosofia greca, gli uomini del Medio Evo ricorressero alle versioni e ai transunti arabi, dimentica che con la filosofia greca ebbe contatti frequentissimi, e spesso ne fu parte integrante, l'alchimia, della quale il Medio Evo ebbe non mediocre conoscenza, attinta direttamente ai fonti ellenici ed orientali in genere. Si sa: ogni epoca ed ogni popolo, tanto fa proprio del pensiero e dell'arte d'altre epoche e d'altri popoli, quanto sente rispondente alle sue aspirazioni e ai suoi bisogni artistici ed intellettuali. E il Medio Evo, nel campo delle speculazioni astratte si tenne piú alla filosofia cristiana che non alla pagana; nel campo della letteratura si tenne piú alle tradizioni romane che non alle greche: dedusse invece le sue migliori conoscenze della tecnica industriale e dell'artistica, dal grande patrimonio che l'antichitá classica greca e romana ne aveva raccolto e conservato.

È certo che la filosofia greca, la pura filosofia, e per conseguenza anche l'estetica, non fu di solito studiata d i r e t t a m e n t e nel Medio Evo; di che forse fu non ultimo motivo l'essere spesso la filosofia, come scienza delle cose umane, opposta alla teologia, scienza delle divine (1). Il che non tolse che se ne potesse avere e se ne avesse effettivamente, per quanto spesso in modo indiretto, una conoscenza piú che mediocre. Non va dimenticato che la filosofia

(1) Cfr. GIESEBRECHT, *L'istruzione in Italia nei primi secoli del Medio Evo*; versione di CARLO PASCAL (*Bibliot. crit. della Lett. it.* diretta da FRANCESCO TORRACA, vol. I), Firenze Sansoni, 1895, pp. 29 e seg.

medievale in genere, nella sua tutt'altro che povera molteplicitá, e specialmente la filosofia scolastica, che ne fu gran parte, non solo affondò le sue radici nella patristica — che pure si svolse in una civiltá « imbevuta d'idee greche » e ne risentí l'efficacia (1), — ma ebbe una esperienza notevole di gran parte del pensiero ellenico: si richiamò spesso ad Aristotele, conobbe ed ammirò Platone, ebbe nozione del pitagorismo, dell'epicureismo, dello stoicismo, e fece sue tante idee neoplatoniche, che, senza accogliere la tesi esagerata del Picavet, essere stato Plotino « il vero maestro della scolastica » (2), si può nel neoplatonismo scorgere senza dubbio uno degli elementi peculiari della filosofia medievale.

Se ci proviamo a specificare un po', seguendo — in questa rapida scorsa alle conoscenze medievali, dirette o

---

(1) « Da questo lato [la filosofia patristica] si ricollega al mondo che scompare, e il suo modo di pensare rimane quello antico. Gli scrittori di questo periodo accettano l'eclettismo e non si legano esclusivamente ad alcuna filosofia greca. Essi subiscono a dose molto disuguale l'ascendente dei neoplatonici. A traverso questi ultimi essi sono tributari dello spiritualismo di Platone che si sforzano d'interpretare in un senso conforme alle dottrine cattoliche; raccolgono idee isolate di Aristotele, ma in generale si mostrano sospettosi di lui o rigettano la sua teodicea, la sua fisica e la sua psicologia. Prendono pure delle teorie di Pitagora, di Socrate, di Seneca, di Cicerone e di Filone giudeo ». (De Wulf, *Filos. mediev.*, I, 104 e seg.). Sopra tutti Sant'Agostino agí sulla scolastica in modo preponderante, ed è noto ch'egli conobbe specialmente la filosofia neoplatonica (Plotino e Porfirio nelle versioni di Mario Vittorino), e, sebbene indirettamente e parzialmente, la platonica e l'aristotelica. (Cfr. Grandgeorge, *Saint Augustin et le néoplatonisme*, Paris, 1896).

(2) *Esquisse d'une histoire générale et comparée des Philosophies médiévales*, 1907, cap. V ; e cfr., dello stesso Picavet, *La scolastique* (in *Revue internat. de l'enseignement*, 1903); e poi: De Wulf, *Introduction à la philosophie néo-scolastique*, Louvain, 1904 ; Talamo, *L'aristotelismo della scolastica nella storia della filosofia*, Siena, 1881 ; C. Sauter, *Der Neuplatonismus, seine Bedeutung für die antike n. mittelalt. Philos.* (in *Philos. Iahrb.*), 1910; oltre, s'intende, l'eccellente libro del Vacherot, *École d'Alexandrie* (v. spec. il vol. III, pp. 1-219).

indirette, dei filosofi greci — l'ordine che abbiamo seguíto nel primo capitolo di questo libro, troviamo che Platone fu in genere noto al Medio Evo piuttosto attraverso le opere di Sant'Agostino e dei commentatori neoplatonici, che non per diretto studio dei libri suoi: fra i quali ebbe una certa diffusione il solo *Timeo*, mentre degli altri non si conobbero, a quanto pare fino a tutto il secolo XI, se non i titoli o alcuni pochi frammenti. Eppure, chi sa che non abbiano a trovarsi in avvenire documenti d'una piú vasta diffusione di quelle opere nell'etá di mezzo! Per esempio, farebbe piacere conoscere i titoli delle opere platoniche che Gonzone asseriva di aver traportate seco d'Italia in Germania, fra i cento volumi che nell'anno 965 lo accompagnarono nel suo famoso viaggio d'Oltralpe. Vero è che, gloriandosi della sua biblioteca, egli diceva « quasi imperscrutabile » la « profonditá » di Platone, e ai dí suoi « presso che intentata » l'« oscuritá » d'Aristotele: ma non ne dovremo indurre che quella profonditá e quell'oscuritá rimanessero impenetrabili agli occhi suoi, se, anzi, egli contrapponeva e sovrapponeva la sua dottrina filosofica, come vera e sublime sapienza, a quella piú umile disciplina ch'era la grammatica, la pura grammatica formalistica dei pedanti (1). E il fatto ha per noi tanto maggiore importanza, in quanto da un documento di poco posteriore (a. 991) alcuni studiosi si son pensati di poter dedurre illazioni poco onorevoli per la cultura italiana dell'epoca, e quindi contrastanti con quelle ond'è capace la testimonianza gonzoniana. Voglio accennare alla risposta che Leone, abate di San Bonifazio e legato apostolico al concilio di Reims, dava alle chiese franche, « le quali rimproveravano non esservi a Roma chi avesse ricevuto istruzione letteraria, e quindi nessuno esservi che giusta i canoni potesse anche solo ricevere la consacrazione ad ostiario » (2): *Vicarii Petri et eius discipuli nolunt habere magi-*

---

(1) Cfr. Novati, *Origini*, pp. 224 e seg.
(2) Salvioli, *Istruzione in Italia*, p. 57.

strum Platonem, neque Virgilium, neque ceteros pecudes philosophorum... Dicitis eos nec hostiarios debere esse quia tali carmine imbuti non sunt. Pro qua re sciatis eos esse mentitos quia talia dixerunt. Nam Petrus non novit talia et hostiarius coeli effectus est (1). Risposta la quale, se anche dovesse interpretarsi nel senso piú sfavorevole alla Curia pontificia, come attestato d'una sua risoluta avversione alla cultura profana, verrebbe giá a testimoniare l'esistenza anche in Italia d'una scuola laica, intenta agli studi filosofici, e conoscitrice di Platone; ma che va indubbiamente intesa in un senso meno reciso, come la giusta asserzione che alla pienezza della fede cristiana e all'esercizio delle dignitá ecclesiastiche non fosse *necessario* lo studio della scienza e dell'arte classica. Non piú che sessanta o settanta anni dopo, quel piissimo Alfano, che fu arcivescovo salernitano e monaco cassinese, « uomo dotto nelle sacre scritture e pienamente istruito dei dogmi ecclesiastici » (2), non lesinava nei suoi carmi religiosi le lodi per gli scrittori classici, poeti, poligrafi e filosofi: Platone, Aristotele, Varrone, Virgilio, Cicerone, Apuleio (3).

Ma quello che sopra tutto importa rilevare nei rispetti della filosofia platonica, è che il piú che ne fu noto al Medio Evo si presentò in quell'epoca agli studiosi sotto il patrocinio d'un uomo come Sant'Agostino, il quale, talora modificandole, ne legittimò le teorie compatibili coi dettami del cristianesimo. È per esempio assai notevole il fatto che il vescovo d'Ippona, di fronte al problema dell'origine delle conoscenze intellettuali, si pronunziasse in favore della reminiscenza platonica, e che anche piú tardi, quando ebbe

---

(1) LEONIS AB., *Epistola ad Ugonem*, in PERTZ, *Monum. Germ. Script.*, III, 687.

(2) PIETRO DIACONO, *De viris illustr.*, in MURATORI, *Script.*, VI; e cfr. GIESEBRECHT, *Op. cit.*, p. 71.

(3) Cfr. GIESEBRECHT, *Op. cit.*, p. 88. Su Alfano è da vedere lo studio di M. SCHIPA, *Alfano I arcivescovo di Salerno*, Salerno, 1880.

a modificare codesta teoria delle idee, per non dover acconsentire nella preesistenza delle anime, si attenesse sostanzialmente alla teoria innatistica di Platone (1). Le cui idee attorno l'arte, che pure esercitarono notevole efficacia su Clemente Alessandrino e sul falso Areopagita, non pare peraltro fossero molte note agli scrittori del Medio Evo occidentale, né che esercitassero efficacia rilevante su di essi, eccetto (vedremo poi sino a qual punto) su San Tommaso d'Aquino.

Senza dubbio, piú e meglio che Platone, l'etá di mezzo studiò e comprese Aristotele. È vero che il grande Stagirita assurse nella vita medievale alla dignitá di dittatore filosofico solo quando, nel secolo dodicesimo, la filosofia, prima confusa con la teologia, si distinse da questa ed ebbe vita e dignitá sue proprie; ma non è men vero che la sua autoritá si fece sentire sui pensatori e sugli scrittori d'Occidente fin dall'alto Medio Evo. Basti ricordare che giá nel sesto secolo Boezio traduceva l'*Organon*, e rendeva nota, sebbene senza vasta ripercussione, la classificazione aristotelica della filosofia in metafisica, matematica, fisica, contrapposta alla piú diffusa classificazione platonica in logica, etica e fisica; che fu caratteristico dei primi secoli del Medio Evo il culto per la dialettica, nella quale Aristotele regnò « senza rivali »; e che molta parte della metafisica e della fisica aristotelica fu nota, pel tramite di vari scrittori, ed influí in modo diretto sulle torie dei primi scolastici, sia pure in un bizzarro connubio con le idee dedotte dal *Timeo* platonico. L'*Organon* otteneva nuova diffusione nel secolo VII, per mezzo del venerabile Beda e d'Isidoro di Siviglia, e nell'VIII per mezzo d'Alcuino e d'altri; nel secolo IX e nel X le antiche versioni di Boezio, meglio conosciute, rendevano a vita nuova il *De interpretatione* e le *Categorie* (2);

(1) V. De Wulf, *Filos. mediev.*, I, 118 e seg.; e cfr. J. Martin, *S. Augustin*, Paris, 1901 (nella collezione dei *Grandes Philosophes*), p. 51.

(2) Né alla fortuna del *De interpretatione* era estranea la versione che ne aveva pur procurata Mario Vittorino.

nel XII ben tre studiosi attendevano in Italia a tradurre in latino opere aristoteliche: Giacomo da Venezia ed Enrico Aristippo, calabrese, i *Topici*, i due *Analitici*, i *Ragionamenti sofistici*, dal greco; Gerardo di Cremona, gli *Analitici secondi*, probabilmente dall'arabo. È vero che, mentre l'*Organon* continuava cosí ad essere studiato durante tutto l'alto Medio Evo, e si riaffermava nella sua pienezza e complessitá nel secolo XII, la *Metafisica*, la *Fisica* ed il trattato *De anima*, cioè le « opere fondamentali della sintesi peripatetica », erano ingiustamente trascurate, o, in ogni modo, non direttamente conosciute, tra il sesto secolo e il duodecimo (1); ma non è men vero che il modo di conoscere indirettamente la sostanza del pensiero aristotelico per codesto rispetto non mancò nemmeno in quell'epoca di minor fervore filosofico (2). Ciò che invece rimase ignoto, o fu del tutto obliato — ch'è poi lo stesso — dagli scrittori medievali, fu la *Poetica* d'Aristotele, la quale non esercitò del resto grande efficacia nemmeno sul mondo romano, e fu spesso fraintesa anche dagli Arabi. Se accade di trovar traccia di concetti aristotelici attorno l'arte negli scrittori del Medio Evo, si può star sicuri che si tratta di pallidi riflessi dell'azione esercitata da Aristotele su molti altri scrittori greci o arabi, e su pochi latini (3).

***

Ebbero senza dubbio maggior diffusione e ripercussione le teorie dei pitagorici e neopitagorici, e dei neoplatonici.

---

(1) Cfr. DUHEM, *Du temps où la scolastique latine a connu la phisique d'Aristote*; in *Revue de Philosophie*, 1909, pp. 162 e segg.

(2) Cfr. DE WULF, *Filos. mediev.*, I, pp. 169 e segg., 186 e segg.

(3) Nemmeno i concetti aristotelici, fisici e metafisici, su materia e forma, furono pienamente intesi dagli uomini del Medio Evo: non che questi potessero giungere a trarne deduzioni d'ordine estetico. Della molta e varia fortuna d'Aristotele nel Medio Evo sono anche

In quella curiosa opera di Marciano Capella, che aprí l'epoca delle enciclopedie, nel *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, che fermò la classificazione delle arti liberali, accolta poi da sant'Isidoro, e accettata per tal modo da tutto il Medio Evo, la quinta Arte destinata a far corteggio alla Filologia, *doctissima Virgo*, è l'Aritmetica, e alle sue dimostrazioni assiste Pitagora, recando in mano una fiaccola accesa. L'invenzione ha un valore simbolico facilmente penetrabile, e giunge opportuna a significare che Pitagora non fu obliato nell'etá di mezzo. Si è osservato acutamente che tutto il sistema estetico di sant'Agostino si contiene in una sola parola: « armonia », e che il vescovo d'Ippona ha cristianizzato la concordia dei numeri pitagorici, giudicando l'Universo come « il grande canto d'un ineffabile modulatore » (1). Né gli elementi pitagorici penetrati nella psicologia e nella metafisica agostiniane, in gran parte attraverso le opere di Cicerone, rimasero senza riflessi nel posteriore svolgersi della filosofia medievale: basti rammentare che, sette secoli dopo, essi comparivano ancora preponderanti nella dottrina che Alano di Lilla formulava sulla natura dell'anima, e che nella cosmologia di costui il numero pitagorico ancora

---

documento notevole, pur nelle deformazioni singolari cui la sua figura andò soggetta, le leggende che sorsero e si moltiplicarono attorno a lui, dal romanzo del pseudo Callistene nel testo greco (sec. V d. Cr.) e nella versione latina, al poema di Juan Lorenzo Segura de Astorga, e al *Lai d'Aristote* di Henri d'Andeli (sec. XIII). È noto che, se Dante pose il filosofo greco nel limbo, assieme coi Grandi dell'antichitá, Joffroi de Waterford, un domenicano, ebbe l'ardimento di farne *motu proprio* un eletto di Dio, e di assumerlo alle glorie del Paradiso. (Cfr. CH. GIDEL, *La légende d'Aristote au Moyen-Age*, nell'*Annuaire de l'Assoc. pour l'encouragement des études grecques en France*, VIII, 1874, pp. 285-332; poi ristampato in *Nouvelles études sur la litterature grecque moderne*, Paris, 1878, pp. 331-384).

(1) « Donec universa saeculi pulchritudo cuius particulae sunt quae suis quibusque temporibus apta sunt, *velut magnum carmen cuiusdam ineffabilis modulatoris* excurrat, atque inde transeant in aeternam contemplationem speciei qui Deum rite colunt ». (*Ep. 138 ad Marcellinum*, n. 5; e cfr. MENÉNDEZ Y PELAYO, *Ideas estéticas*, I, 234).

appare « come il principio dell'unitá degli elementi cosmici, il fondo costitutivo dell'ordine » (1). A parte l'azione conservatrice esercitata da certi scritti ciceroniani e la nuova autoritá aggiunta ad alcuni concetti pitagorici dal consenso di Sant'Agostino, varie dottrine proprie di quell'antica filosofia furon tramandate attraverso l'etá di mezzo per opera dei Padri, e di compilatori e traduttori vari; Calcidio, per esempio, giá dal quarto o dal quinto secolo, riferiva nel suo commento al *Timeo* concetti chiaramente pitagorici, e l'efficacia ch'egli esercitò per tal modo sulle menti dei posteri non fu poca, se si ricordi che fino al secolo duodecimo da lui si apprese a risolvere il problema delle relazioni fra l'anima e il corpo, e a porre fra l'una e l'altro quei rapporti numerici che prima erano stati escogitati da Pitagora. Insomma, il Medio Evo non ebbe minor nozione del sistema pitagorico che d'altri sistemi filosofici greci; ma l'importanza di codesta nozione si rivela maggiore quando si rifletta che la classificazione delle arti liberali accettata universalmente in quei secoli collimava compiutamente con gli spiriti della filosofia pitagorica: l'aritmetica, la geometria, l'armonia e la musica erano assieme unite nel Quadrivio, cosí come assieme le aveva abbracciate nella complessa unitá d'un sistema filosofico la dottrina dei pitagorici; tanto meglio se codesta complessitá era capace di riflessi metafisici e religiosi; se, come pareva a Sant'Agostino e come era giá parso ai pitagorici, l'anima del mondo poteva effondersi in una meravigliosa armonia, retta dalla divina concordia dei numeri; se, dunque, l'estetica veniva a fondersi di necessitá con la metafisica e con la teodicea.

Né meraviglia che la conoscenza della filosofia neopitagorica s'accompagnasse con la conoscenza della neoplatonica, con la quale fin dall'antichitá aveva avuto tanti punti di contatto e di simpatia. Si è bene osservato che il neoplatonismo fu in sostanza assai piú nuovo ed originale di

(1) De Wulf, *Filos. mediev.*, I, 293.

quel ch'esso stesso affettasse d'essere; che fu ben altro e piú che non un commentario del platonismo; e che, pur avendo nella filosofia platonica la sua base e il suo punto di partenza, va piú lontano e piú alto di Platone. Ora, come tutte le grandi correnti d'idee, il neoplatonismo ha esercitato un'efficacia « lunga e profonda » sull'ulteriore processo del pensiero umano. « Lo storico può trovarne le tracce, ora chiarissime ora confuse, ma sempre reali, nella teologia della chiesa d'Oriente, nella filosofia araba, nel misticismo del Medio Evo, nella filosofia del Rinascimento, e persino nelle dottrine della filosofia moderna » (1). A codeste tracce, che sono evidentissime nella teologia d'Oriente e nella Patristica, ho giá accennato nel primo capitolo di questo volume (2); mi basterá ora soltanto richiamarle, pregando che si tenga presente ciò che m'è accaduto di ricordare a suo luogo sull'estetica dei neoplatonici e di Plotino in ispecie. Certo, è stoltezza il credere che la teologia cristiana non sarebbe esistita senza il neoplatonismo; ma sarebbe errore il credere che senza il neoplatonismo essa sarebbe stata in tutto e per tutto tale qual fu. Senza star a rammentare l'efficacia che la filosofia neoplatonica esercitò sopra Nemesio e Sinesio ed Enea di Gaza, ed altri minori, basta tener presente quel singolare monumento della sua azione sugli spiriti cristiani, ch'è costituito dalle opere dello pseudo Dionigi Areopagita, e l'importanza singolare che quel complesso di trattati esercitò su tutto il Medio Evo, per avere all'ingrosso un'idea dell'influenza direttiva che la filosofia neoplatonica ebbe su molta parte della teologia e della filosofia medievale (3). Certo,

---

(1) BOUCHEROT, *École d'Alexandrie*, III, 2.

(2) Cfr. qui dietro, le pp. 67 e segg.

(3) Si v. a questo proposito il III volume del BOUCHEROT, *École d'Alexandrie* (pp. 1-84); e poi: OTTO SIEBERT, *Die Methaphysik u. Ethik d. Pseudo-Dionysius Areop.*, Jena, 1894; J. STIGLMAYR, *Das Aufkommen des pseudo-dionysischen Schrifte u. ihr Eindringen in die christliche Literatur bis zum Laterankoncil* (Feldkirch, 1895), e *Der neuplatoniker Proklus als Vorlage des sogenannten D. Areopagita in der Lehre vom*

agí piú direttamente ed intensamente sulla patristica e sulla teologia d'Oriente, che non sulla filosofia d'Occidente, chi tenga presente che da Giovanni Filopono a Giovanni Damasceno e a Giorgio Pachymeres, e cioè dal secolo sesto all'ottavo e al decimoquarto, la teologia, la filosofia, la poligrafia orientali riboccano di documenti che dimostrano il culto prestato alle opere dello pseudo Dionigi, mentre l'Occidente si mostrò per questo rispetto meno entusiasta, talora forse anche un po' diffidente. Tuttavia, oltre i commenti neoplatonici attribuiti ad Apuleio di Madauro, e il commento, giá ricordato, di Calcidio al *Timeo* (1), gli scolastici e gli antiscolastici conobbero e studiarono assiduamente le opere di Massimo il Confessore e dello pseudo Dionigi, assai diffuse anche in Italia lungo tutto il Medio Evo. Circa il 750, il papa Adriano I inviava all'abate di San Dionigi un esemplare dei trattati *Dei nomi divini* e *Della gerarchia celeste*; un altro esemplare ne donava il papa Paolo I a Pipino nel 757; un terzo esemplare ne offriva in dono l'imperatore Michele il Balbo, mediante un'ambasceria inviata da Costantinopoli, l'anno 827, a Luigi il Buono (2); e trent'anni dopo G. Scoto Eriugena se ne valeva per tradurre le opere dello pseudo Dionigi e per trarne il succo, a fondamento dell'opera sua massima, il *De divisione naturae*, tutto improntato di dottrine neoplatoniche. Né quegli che fu detto il « padre dell'antiscolastica » rimase solo a divulgare le opere dell'Areopagita: è cosa osservabile che anche quel Sant'Anselmo (sec. XI), il quale venne designato come

---

Uebel (in *Historisches Jahrb.*, 1895); H. KOCH, *Pseudo-Dionysius Areopagita in seinen Beziehungen zum Neuplatonismus und Mysterienwesen*, Mainz, 1900.

(1) Pel quale si v. DUHEM, *La physique néo-platonicienne au Moyen-Age*, in *R. d. quest. scientif.*, 1910.

(2) V. H. OMONT, *Manuscrit des œuvres de S. Denys l'Aréopagite envoyé de Constantinople à Louis le Debonnaire en 827*; in *Revue des études grecques*, XVII, 1904, pp. 230-326; e cfr. DE WULF, *Filos. mediev.*, I, 193, 232.

« l'ultimo dei Padri della Chiesa ed il primo degli scolastici », contribuí a destare attorno ad esse un vivo interesse nel secolo undicesimo; e che meno di un secolo dopo Giovanni Saraceno traduceva ancora una volta molti di quei trattati (1). E s'ha pur da ricordare la straordinaria efficacia che gli scritti dello pseudo Dionigi esercitarono sul vasto e complesso movimento mistico che fu cosí schiettamente caratteristico del Medio Evo. Se la tradizione dell'Areopagita non creò quel movimento, fu certo « una fonte d'ispirazione e un autorevole sostegno per un istinto irrefrenabile, che, in mancanza di tradizione, doveva spontaneamente prodursi. Il neoplatonico Dionigi fu l'oracolo del misticismo nel Medio Evo; tutti i grandi mistici, Ugo e Riccardo di San Vittore, San Bonaventura, Gerson, il maestro Eckart, Tauler, Ruysbrock, l'invocano e lo citano. Per tal mezzo alcune dottrine del neoplatonismo s'introducono ed acquistano credito nella teologia mistica di quell'epoca » (2).

Ora, tutto ciò ha un'importanza singolare anche nei riflessi dell'estetica medievale; poiché le teorie neoplatoniche improntarono di sé, come la mistica, cosí l'estetica di quei secoli. Un'estetica frammentaria e occasionale — salvo in alcuni pochissimi casi che esamineremo a parte, — ma la cui esistenza è sicura e il valore variamente discutibile. È noto che gli scolastici non ebbero una vera e propria scienza del bello, poiché stimarono ch'essa s'identificasse con le varie scienze che davan norma alla produzione degli oggetti necessari alla vita (d'onde, come vedremo, l'importanza ch'ebbe nel Medio Evo la tecnica, sovrapposta e spesso sostituita all'estetica); ebbero bensí alcune idee estetiche non raccolte a sistema, e le sparsero qua e lá ne' libri d'altra filosofia o nei commenti ad opere filosofiche, ove bisogna rintracciarle, chi n'abbia curiositá. La meraviglia del De Wulf, perché esse non sono basate sull'osservazione delle

(1) Cfr. De Wulf, *Filos. mediev.*, I, 193.
(2) Vacherot, *École d'Alexandrie,* III, pp. 122 e seg.

opere d'arte, e perché niun teorico trasse ispirazione dalla fioritura dell'architettura, della pittura e della letteratura (1), è legittima solo fino a un certo punto. Vedremo piú oltre che qualche trattato d'arte non mancò nel Medio Evo; per l'architettura soccorreva Vitruvio, e bastava; teorici non ce ne furono, appunto perché la tecnica fu costantemente confusa con l'estetica, e parve spesso che dar norma, per esempio, alla fabbricazione e all'uso dei colori, fosse come creare una scienza della pittura.

Ma, prima di passar oltre, sia pur rammentato che il neoplatonismo greco attraversò, prima di chiudere il suo ciclo vitale, un periodo che si suol chiamare enciclopedico, per le tendenze eclettiche delle quali diè prova e per la vastitá e abbondanza delle compilazioni e dei commenti onde si piacque. E non è forse ardito il supporre che ai consimili avviamenti della scienza medievale non fossero estranee (senza esserne, s'intende, il motivo determinante), le tendenze degli ultimi seguaci di Plotino.

Né va dimenticato che il neoplatonismo sanzionò la credenza negli esseri intermediari fra Dio e gli uomini, e legittimò quindi — aiutato in ciò dal neopitagorismo — la divinazione, la magia, gl'incantesimi, e via dicendo: diede dunque il sussidio della sua autoritá a una serie di dottrine misteriose, cui il Medio Evo fe' buon viso, fra le altre all'alchimia, i cui legami con le arti figurative non furono — come presto vedremo — né rari né di scarsa importanza. Qual meraviglia che, risalendo a ritroso i tempi e le scienze, il Medio Evo attribuisse a Platone un trattato d'alchimia, e sorprendesse il severo dittatore dell'Accademia nell'atto che ricercava le supreme leggi della vita attraverso le misteriose mescolanze dei metalli?

***

E l'importanza ch'ebbero, dal punto di vista della scienza alchimistica, cui fornirono dati di fatto e testimonianze sto-

(1) *Filos. mediev.*, II, 77.

riche, le opere di Vitruvio e — ancor piú — di Plinio, non fu certo estranea alla fortuna che le accompagnò a traverso tutto il Medio Evo, fino alle soglie del Rinascimento. Poiché non sarebbe giusto — ora che abbiamo rapidamente riassunto la fortuna dei filosofi greci nell'etá di mezzo — non tener conto di quegli autori e di quei libri, nei quali l'estetica classica trovò divulgatori eccellenti, nella concretezza dei precetti e delle notizie storiche. Dei rapporti fra le opere di Plinio e Vitruvio e l'alchimia, dirò alcunché piú oltre; e dei riflessi medievali ch'esse ebbero luminosi e continui, m'intratterrò meno sommariamente altrove. Qui, basti aver tenuta presente la loro singolare vitalitá, anche per quel tanto che di pura teoria gli uomini del Medio Evo poterono attingere da esse (1).

Di tutti codesti elementi insieme, derivati per diverse vie dalle varie sorgenti dell'antichitá classica, si nutrí, nelle sue varie e in genere poco sistematiche manifestazioni, l'estetica medievale dalla patristica alla scolastica.

II.

In quell'eclettismo filosofico, spesso inconseguente, che fu proprio della patristica, fino a che non venne Sant'Agostino a fermare con la potenza del genio una sintesi filosofica ch'ebbe Iddio come centro d'ogni speculazione, e la credenza religiosa come mezzo di coerenza logica e sentimentale; in quella frammentaria filosofia dei primi secoli del Cristianesimo, fu accordata un'assai scarsa attenzione ai problemi dell'arte; dei quali si discorse in modo rapido e spesso superficiale, solo in quanto avessero o sembrassero avere

(1) Della fortuna medievale di Plinio e di Vitruvio ho giá dato breve notizia qui dietro (alle pp. 205 e segg.). Sui compendi pliniani in quell'epoca son da vedere: TRAUBE, in *Sitzungsber. d. philos. u. hist. Classe d. Akad.* di Monaco, 1892, II, p. 400; RUEK, *ibid.*, 1898, II, p. 203; e MANITIUS (*Beiträge z. Gesch. d. roem. Prosaiker in M. A.*), in *Philologus,* XLIX, p. 380.

attinenza coi problemi della psicologia, della morale e della metafisica. Né d'una filosofia dell'estetica pare si concepisse la possibilitá, non che se ne intendesse l'importanza intellettuale. D'altra parte, sovvenivano alcuni concetti platonici e neoplatonici ad appagare la modesta curiositá dell'epoca attorno i misteri della fantasia e dell'intelletto; e gli animi, intenti a maggiori bisogni, non parvero, per codesto rispetto, desiderare di piú (1).

Sant'Agostino ha senza dubbio un piú vasto sospetto dei problemi dell'arte. Ho giá accennato al concetto fondamentale del suo sistema estetico, ch'è l'armonia di tutte le cose, procedente da Dio e intonata al suo canto ineffabile. In lui è dunque possibile riconoscere un criterio preciso del bello come « unitá »; e la distinzione ch'egli pone fra materia e forma nelle sostanze corporee, e la conclusione cui perviene circa l'impossibilitá dell'esistenza della materia senza la forma, non sono tanto aristoteliche, ch'ei non vi ponga alcunché di quel pensiero personale onde creò ed improntò il suo sistema filosofico. Se possedessimo quel suo libro — che purtroppo egli stesso smarrí e che nessuno ha poi ritrovato — *De pulchro et apto*, avremmo piú diffusa notizia della sua filosofia dell'arte; ad ogni modo è interessante il ricordo che ne serbò nelle sue *Confessioni*: « Num amamus aliquid, nisi pulchrum? Quid est ergo pulchrum? et quid est pulchritudo? Quid est quod nos allicit et conciliat rebus quas amamus? Nisi enim esset in eis decus et species, nullo modo nos ad se moverent. Et animadvertebam et videbam in ipsis corporibus aliud esse quasi totum, et ideo pulchrum; aliud autem quod ideo deceret, quoniam apte accommodaretur alicui, sicut pars corporis ad universum suum, aut calceamentum ad pedem et similia. Et ista consideratio sca-

(1) S'intende sempre, che questo è detto per i grandi problemi dell'estetica. Di quello che il Medio Evo ragionò attorno questioni minori ho giá detto nei capitoli precedenti, e alcunché aggiungerò in séguito.

turivit in animo meo ex intimo corde meo; et scripsi libros *De pulchro et apto*; puto, duos aut tres. Tu scis, Deus: nam excidit mihi. Non enim habemus eos, sed aberraverunt a nobis, nescio quomodo » (1). Dalle quali parole si è tratta giustamente la conseguenza che nel suo trattato Sant'Agostino ponesse ancora una volta « la vecchia distinzione tra un bello in sé e un bello relativo, *quoniam apte accommodaretur alicui* » (2): ma va pur tenuto presente che codesti concetti della *convenientia* e dell'*aptum* in quanto caratteri della bellezza equivalenti a proporzione ed armonia, sono spesso per Sant'Agostino indipendenti dalle considerazioni pratiche ed economiche, e si riallacciano ai criteri fondamentali delle sue teorie estetiche. Disse nel *De vera Religione*: « ... Cum in omnibus artibus convenientia placeat, qua una salva et pulchra sunt omnia; ipsa vero convenientia aequalitatem unitatemque appetat vel similitudine parium partium vel gradatione disparium ... », ecc. (3); esemplificò nel *De Ordine*: « [Ratio] ... sensit nihil aliud quam pulchritudinem sibi placere, et in pulchritudine figuras, in figuris dimensiones, in dimensionibus numeros ... » (4); specificò nell'*Epistola III, ad Nebridium*: « Quid laudant in corpore? Nihil aliud video quam pulchritudinem. Quid est corporis pulchritudo? Congruentia partium cum quadam coloris suavitate » (5). Riconobbe dunque l'esistenza di una bellezza fisica, che solo dal punto di vista morale qualificò come un

---

(1) *Confessionum*, lib. IV, cap. XIII; in *Patrologiae Cursus*, Series I, T. XXXII, col. 701.

(2) CROCE, *Estetica*, p. 203.

(3) Cap. XXX, n. 55; in *Patrologiae Cursus*, Series I, T. XXXIV, col. 146.

(4) Lib. II, cap. XV, n. 42; in *Patrologiae Cursus*, Series I, T. XXXII, col. 1014.

(5) In *Patrologiae Cursus*, Series I, T. XXX, col. 64. Il Menéndez y Pelayo additò in modo sicuro il fonte immediato di codesto concetto in un passo delle *Tusculane* di Cicerone (IV, XIII, 31), dove la bellezza del corpo è definita come « *quaedam apta figura membrorum cum coloris quadam suavitate* ». (*Ideas estéticas*, T. I, p. 223, n. 1).

« temporale, carnale, infimum bonum », in confronto della bellezza spirituale; ma che affermò non esser « vanitas... in suo genere », poiché « nihil... est ordinatum, quod non sit pulchrum; et, sicut ait Apostolus, *omnis ordo a Deo est* » (1). Era insomma nelle sue idee attorno il bello una complessitá coerente, che ci rende ancor piú spiacevole lo smarrimento del suo libro *De pulchro et apto*; nel quale forse si troverebbe svolto piú diffusamente quel concetto sulla bellezza dell'immagine in rapporto alla cosa rappresentata, che pure egli affermò con chiarezza in uno scritto suo (2). Certo, se un ricercatore fortunato giungesse a rinvenirlo, ci sembrerebbe meno vasta la lacuna che divide l'estetica classica dalla moderna, e la distanza di tempo che intercede fra Plotino e San Tommaso.

Dacché con San Tommaso il Medio Evo acquista veramente un grande filosofo dell'arte: il piú grande del quale si possa vantare nella sua lunga carriera storica. E piú grande certamente di quel che non si soglia considerarlo, pur se non si voglia del tutto condiscendere nell'entusiasmo che per la sua estetica dimostrano gli studiosi che con piú amore e diligenza vi hanno speso attorno le loro fatiche: vo' dire Marcelino Menéndez y Pelayo e Maurizio De Wulf (3). V'ha chi dubiti che si possa parlare di un vero

(1) Cfr. *De Civitate Dei*, Lib. XV, cap. XXII; *De vera Religione*, cap. XXI, n. 41; e XLI, n. 77; in MIGNE, *Patrologiae Cursus*, Series I, T. XLI, col. 467, e XXXIV, col. 139, 156. Riferirò in nota a questo capitolo un passo del *De Ordine* di Sant'Agostino, dove il concetto della proporzione e dell'armonia, razionali motivi della bellezza, è piú diffusamente svolto ed esemplificato.

(2) Cfr. CROCE, *Estetica*, pp. 203 e seg.

(3) Mi sbrigo súbito dei cenni bibliografici. Sopra l'estetica di San Tommaso son da vedere: L. TAPARELLI, *Delle ragioni del bello secondo la dottrina di San Tommaso d'Aquino* (nella *Civiltá Cattolica*,

e proprio sistema estetico di San Tommaso; ma nessuno può dubitare che sul bello e sull'arte egli possedesse concetti chiari e precisi, suoi personali, in parte forse discutibili, ma in parte anche superiori per sicurezza e profonditá a quanto s'era pensato fino ai tempi suoi, e tali da preannunziare le teoriche di etá molto piú tarde. In una questione fondamentale, lá dove per esempio lo pseudo Dionigi aveva affermato l'assoluta identitá del bello e del buono, l'Aquinate, rifacendosi in parte da Sant'Agostino e da Aristotele, ma sviluppando per compenso originalmente le sue idee, giungeva a conclusioni risolutamente opposte, e dimostrava la razionale distinzione del buono dal bello. Su codesto concetto San Tommaso tornò ripetutamente — in modo da non lasciar dubbio sul valore che gli attribuiva, — ogni volta che gli accadde di dover definire i motivi del bello, e i rapporti del bello con l'onesto.

Dell'essenza della bellezza disse ch'essa consisteva nella « integritá » ossia « perfezione » — poiché le cose incompiute

---

1859-60; tradotto in ispagnolo e ripubblicato nella *Revista contemporanea* di Madrid, 1878-79); P. A. Uccelli, *Del bello, questione inedita* di S. Tommaso D'Aquino (nella Raccolta religiosa *La Scienza e la Fede*, 1869); Vincenzo Marchese, *Delle benemerenze di S. Tommaso d'Aquino verso le Arti Belle*, Genova, 1874; G. ed M. Menichini, *Del Vero, del Buono e del Bello secondo le dottrine de' Padri e Dottori della Chiesa, specialmente di S. Tommaso d'Aquino*, Napoli, 1879; P. Vallet, *L'idée du Beau dans la philosophie de Saint Thomas d'Aquin*, 1883; Valensise, *Dell'estetica del bello secondo i principii di San Tommaso*, Reggio Emilia, 1888; De Wulf, *Études historiques sur l'esthétique de Saint Thomas d'Aquin*, Louvain, 1896; G. Paredes, *Ideas estéticas de Santo Tomás*, in *La Ciencia Tomista*, 1911. Piú ancora che questi studi particolari hanno importanza le pagine del Menéndez y Pelayo (*Ideas estéticas*, I, pp. 242-286) e del De Wulf (*Filos. Mediev.*, II, pp. 76 e seg., e 137-168), nelle quali ultime — come mi scrisse il loro Autore — sono riprese tutte le idee giá svolte dal De Wulf in tre suoi studi precedenti su l'estetica di San Tommaso. Rammento qui al Lettore che per le citazioni dalla *Summa Theologica* mi valgo della « editio altera romana », pubblicata dalla Tipografia Forzani, a Roma, nel 1894.

sono brutte per la loro stessa incompiutezza, — nella « debita proporzione », ossia « consonanza », e finalmente nella « *claritas* » onde si dicon belle le cose di « nitido colore » (1). Si è discusso molto del significato preciso da dare a codesta *claritas*, cosí importante alla concretezza del bello. È noto ch'essa fece la sua comparsa nel *De divinis nominibus* dello pseudo Dionigi, avanti che nella *Summa* di San Tommaso; e che, ancor prima di trovare ospitalitá nella sintesi tomistica, vagò per le varie speculazioni estetiche della filosofia greca, con valori e significazioni diverse. Per l'Aquinate essa ebbe un valore mezzo fantastico e mezzo intellettuale, a significare insieme il bello, e l'evidenza, tra sensibile e intelligibile, del bello. Onde San Tommaso non dubitò di accennare anche ad una *claritas* spirituale, ben distinta da quella fisica, ma ad essa somigliante per l'officio che le competeva rispetto alla bellezza dello spirito (2). Il concetto di codesto splendore del bello è meglio chiarito in quel Commento al *De divinis nominibus* dello pseudo Dionigi, che fu attribuito, com'è noto, a San Tommaso, e nel quale — lo abbia o non lo abbia scritto di sua mano il Dottore ange-

---

(1) « . . . ad pulchritudinem tria requiruntur. Primo quidem integritas, sive perfectio. Quae enim diminuta sunt, hoc ipso turpia sunt. Et debita proportio, sive consonantia. Et iterum claritas. Unde quae habent colorem nitidum, pulchra esse dicuntur ». (*Summae Theol.*, Pars. I, Q. XXXIX, A. 8).

(2) « . . . Sicut accipi potest ex versis Dionysii, cap. 4 *De div. nom.* (part. 1, lect. 5 et 6), ad rationem pulchri, sive decori concurrit et claritas, et debita propertio : dicit enim quod Deus dicitur *pulcher*, sicut *universorum consonantiae, et claritatis causa*; unde pulchritudo corporis in hoc consistit, quod homo habeat membra corporis bene proportionata cum quadam debiti coloris claritate : et similiter pulchritudo spiritualis in hoc consistit, quod conversatio hominis, sive actio ejus sit bene proportionata secundum spiritualem rationis claritatem ; hoc autem pertinet ad rationem honesti, quod diximus (art. praec.), idem esse virtuti, quae secundum rationem moderatur omnes res humanas ; ut ideo *honestum est idem spirituali decori* . . . ». (*Summae Theol.*, II Secundae, Q. CXLV, A. 2).

lico — è contenuta, per consenso di tutti, l'esposizione complessiva piú nitida e sicura che noi possediamo dell'estetica tomistica. Il bello racchiude nella sua ragione vari elementi, e cioè lo splendore della forma sostanziale o attuale, sopra le parti della materia proporzionate e definite; cosí il corpo umano si dice bello per il colore che risplende sulle membra proporzionate e le avviva singolarmente nella loro complessa bellezza. A voler individuare ancor piú precisamente la consonanza che nasce dalla proporzione, e la *claritas* che domina e illumina codesta consonanza, nonché i loro reciproci rapporti, si può dire che l'una e l'altra sono elementi indissolubili della bellezza: l'una come *subjectum*, l'altra come *essentia rei* (1). Se non che, di questi due elementi, l'uno, il *subjectum*, è comune al bello ed al buono; l'altro, la *claritas*, è peculiare del bello, e lo rende inconfondibile col buono. Ne deriva la razionale differenza del bello dal buono: questo, fondato sulla ragione della causa finale, quello sulla ragione della causa formale (2). D'onde la logica conseguenza che

---

(1) « Dicendum quod, sicut ad pulchritudinem corporis requiritur quod sit proportio debita membrorum, et quod color supersplendeat eis, quorum si altera deesset, non esset pulchrum corpus: ita ad rationem universalis pulchritudinis exigitur proportio aliqualium ad invicem, vel partium, vel principiorum, vel quorumcumque, quibus supersplendeat claritas formae.

« Ad primum igitur dicendum quod simplex non potest constare ex omnibus simplicibus quasi ex partibus materialibus, aut quasi ex partibus essentialibus: potest tamen ex diversis effluere, quasi effective, aliquid unum simplex sicut forma mixti corporis et unum simplex quod manat ex diversis. Potest etiam esse quod ad esse simplicis concurrant duo, quorum alterum sit sicut subjectum, et alterum sicut essentia rei. Similiter ad pulchritudinem concurrit consonantia sicut subjectum, et claritas sicut essentia ejus . . . ». (UCCELLI, *Op. cit.*; e cfr. MENÉNDEZ Y PELAYO, *Ideas estéticas*, I, pp. 267 e seg.).

(2) « . . . Pulchrum et bonum in subjecto quidem sunt idem: quia super eamdem rem fundantur, scilicet super formam: et propter hoc bonum laudatur, ut pulchrum: sed ratione differunt: nam bonum proprie respicit appetitum: est enim bonum, quod omnia appetunt: et ideo habet rationem finis, nam appetitus est quasi quidam motus ad

la bellezza dell'immagine ha valore a sé indipendentemente dalla turpitudine della cosa rappresentata, sol che — per dirla con termini moderni — ci si trovi in presenza d'un'espressione riuscita (1): d'onde infine la conclusione che la bellezza sensibile ha un valore in sé e per sé, come bellezza, indipendentemente dal bene dell'anima (2).

San Tommaso non ha lasciato, purtroppo, alcun esempio di applicazione di codesti suoi concetti all'esame concreto dell'estrinsecazione artistica; ma non so tenermi dall'osservare com'essi si adatterebbero perfettamente alla definizione dell'arte pittorica, sol che s'intendesse per *consonantia* o *proportio* la linea, il disegno, e per *claritas* il colore. A voler spingere l'applicazione fino alle sue ultime conseguenze, tenendo presente che la *resplendentia* o *claritas* o colore investe gli elementi proporzionati e li domina (a quel modo la forma domina la materia), si finirebbe col rinvenire nell'estetica tomistica alcune tra le linee fondamentali dell'estetica romantica. Ma si correrebbe anche il rischio, forse non immeritamente, d'essere accusati di soverchia indulgenza ai voli della fantasia in materia propria dell'intelletto!

---

rem. Pulchrum autem respicit vim cognoscitivam: pulchra enim dicuntur, quae visa placent: unde pulchrum in debita proportione consistit; quia sensus delectatur in rebus debite proportionatis, sicut in sibi similibus: nam et sensus ratio quaedam est, et omnis virtus cognoscitiva: et quia cognitio fit per assimilationem, assimilitudo autem respicit formam: pulchrum proprie pertinet ad rationem causae formalis ». (*Summae Theologicae,* Pars. I, Q. v, A. 4). Non diversamente si esprime il Commentatore del *De divinis nominibus,* in alcuni passi che riferirò nella nota finale di questo capitolo.

(1) « . . . Videmus quod aliqua imago dicitur esse pulchra, si perfecte repraesentat rem, quamvis turpem . . . ». (*Summae Theol.*, Pars. I, Q. xxxix, A. 8).

(2) « Pulchrum numquam separatur a bono, sicut pulchrum corporis a bono corporis, et pulchrum animae a bono animae, et sic semper accipiendo circa idem: pulchritudo corporis autem dicitur quandoque vana, non respectu boni corporis, sed respectu boni animae . . . ». (UCCELLI, *Op. cit.*; e cfr. MENÉNDEZ Y PELAYO, *Ideas estéticas,* I, pp. 264 e seg.).

Per i rapporti fra la materia e la forma, San Tommaso tornò in parte alle teorie peripatetiche, e in parte creò alcunché profondamente originale. Limitò la presenza della materia « ai soli esseri corporei, nei quali essa è il fondamento della diffusione spaziale e delle imperfezioni che ne risultano », e si rifiutò d'introdurne la nozione nella metafisica del contingente, visto ch'essa era per ogni rispetto convertibile nella nozione di potenza. D'onde l'impossibilitá dell'esistenza di materia senza forma, e la legittimitá dell'esistenza di forma senza materia (1). Codesto concetto si completa con la distinzione tra la forma sostanziale e l'accidentale: quasi direi tra la forma-concetto e la forma-immagine. L'una e l'altra convengono in ciò, che sono « atto »; ma differiscono in questo, che la forma sostanziale dá l'essere semplicemente e il suo subietto è l'essere in potenza; mentre la forma accidentale non dá l'essere semplicemente, ma l'essere « tale », o « tanto », o insomma in un qualsivoglia modo limitato, poiché il suo subietto è l'essere in atto (2). Le forme accidentali dei corpi artificiali procedono dalla concezione dell'artista e preesistono in essa, allo stesso modo che tutte le cose create preesistono nella sapienza divina (3).

---

(1) Cfr. De Wulf, *Filos medioev.*, II, pp. 144 e seg.

(2) « ... Forma substantialis et accidentalis partim conveniunt, et partim differunt. Conveniunt quidem in hoc, quod utraque est actus; et secundum utramque est aliquid quodammodo in actu: differunt autem in duobus. Primo quidem, quia forma substantialis facit esse simpliciter, et ejus subjectum est ens in potentia tantum: forma autem accidentalis non facit esse simpliciter, sed esse tale, aut tantum, aut aliquo modo se habens. Subjectum enim ejus est ens in actu... ». (*Summae Theol.*, Pars. I, Q. LXXVII, A. 6. E cfr. il passo della P. I, Q. XLV, A. 8, riferito in nota a questo capitolo).

(3) « ... Scientia Dei est causa rerum. Sic enim scientia Dei se habet ad omnes res creatas, sicut scientia artificis se habet ad artificiata. Scientia autem artificis est causa artificiatorum, eo quod artifex operatur per suum intellectum. Unde oportet, quod forma intellectus sit principium operationis: sicut calor est principium calefactionis... ». (*Summae Theol.*, Pars. I, Q. XIV, A. 8).

Coerente ai concetti giá esposti è la definizione che l'Aquinate dá dell'arte, e il modo com'egli ne discorre nei rapporti delle virtú speculative e morali. L'arte non è altro che la retta ragione di alcune opere fattibili; e la bontá di codeste opere non consiste giá nel fatto che l'appetito umano si comporti in una data maniera, bensí in questo, che la stessa opera che si fa sia buona in sé. Poiché il vanto dell'artefice, in quanto artefice, non consiste nelle intenzioni con le quali si accinge all'opera, bensí nelle qualitá intrinseche dell'opera ch'egli compie. Quindi l'arte, propriamente parlando, è un abito operativo.

Ciò non toglie ch'essa convenga in alcunché con gli abiti speculativi, poiché è anche in parte dominio di questi l'intrinseca qualitá degli oggetti attorno cui si esercitano, mentre sfugge loro il modo di comportarsi dell'animo rispetto ad essi. Per esempio, purché il geometra faccia le sue dimostrazioni, non importa quali sieno le sue disposizioni sentimentali, s'egli sia lieto o adirato, e via dicendo. E cosí accade dell'artefice. Del resto, anche nelle funzioni speculative ha luogo una certa considerazione della forma. Cosí, si bada alla costruzione del sillogismo, o di un ap-

---

«... Sicut in quolibet artifice praeexistit ratio eorum, quae constituuntur per artem: ita etiam in quolibet gubernante oportet quod praeexistat ratio ordinis eorum, quae agenda sunt per eos, qui gubernationi subduntur: et sicut ratio rerum fiendarum per artem vocatur ars, vel exemplar rerum artificiatarum, ita etiam ratio gubernantis actus subditorum rationem legis obtinet, servatis aliis, quod supra (quaest. XC.) esse diximus de legis ratione: Deus autem per suam sapientiam conditor est universarum rerum; ad quas comparatur sicut artifex ad artificiata, ut in I. habitum est (quaest. XIV, art. 8)». (*Summae Theol.*, I Secundae, Q. XCIII, A. 1).

«... Corporum artificialium formae procedunt ex conceptione artificis; et cum nihil aliud sint, quam compositio, ordo, et figura, ut dicitur in I *Physicor.* (tex. 46), non possunt habere naturalem virtutem ad agendum, et inde est quod ex impressione coelestium corporum nullam virtutem sortiuntur, inquantum sunt artificialia, sed solum secundum materiam naturalem...». (*Summae Theol.*, II Secundae, Q. XCVI, A. 2).

propriato discorso, o al modo come si dispongono i numeri e si prendono le misure. E perciò gli abiti speculativi che si dispongono a siffatte fatiche intellettuali, vengon chiamati, per una certa similitudine, « arti »: e s'ha da intendere « arti liberali », in contrapposto di quelle che si esercitano per mezzo del corpo, e che sono in certo modo servili, dacché il corpo è servilmente soggetto all'anima, che sola è libera. Quelle scienze che non mirano a nessuna di siffatte operazioni, sono chiamate semplicemente « scienze », e non « arti ». Né il fatto che le arti liberali sieno piú nobili, implica che ad esse si convenga meglio la ragion dell'arte (1).

La distinzione fra le opere della fantasia e quelle dell'intelletto è dunque, nella teoria estetica di San Tommaso,

(1) « . . . Ars nihil aliud est, quam *ratio recta aliquorum operum faciendorum*: quorum tamen bonum non consistit in eo quod appetitus humanus aliquo modo se habet, sed in eo quod ipsum opus, quod fit, in se bonum est: non enim pertinet ad laudem artificis, inquantum artifex est, qua voluntate opus faciat, sed quale sit opus, quod facit; sic igitur ars, proprie loquendo, habitus operativus est. Et tamen in aliquo convenit cum habitibus speculativis; quia etiam ad ipsos habitus speculativos pertinet, qualiter se habeat res, quam considerant, non autem qualiter se habeat appetitus humanus ad illam. Dummodo enim verum Geometra demonstret, non refert qualiter se habeat secundum appetitivam partem, utrum sit laetus, vel iratus: sicut nec in artifice refert, ut dictum est (hic. sup.) . . .

« . . . Etiam in ipsis speculabilibus est aliquid per modum cujusdam operis; puta constructio syllogismi, aut orationis congruae, aut opus numerandi vel mensurandi; et ideo quicumque ad hujusmodi opera rationis habitus speculativi ordinantur, dicuntur per quamdam similitudinem artes, scilicet *liberales*, ad differentiam illarum artium, quae ordinantur ad opera per corpus exercita, quae sunt quodammodo *serviles*; inquantum corpus serviliter subditur animae, et homo secundum animam est liber: illae vero scientiae, quae ad nullum hujusmodi opus ordinantur, simpliciter scientiae dicuntur, non autem artes: nec oportet, si liberales artes sunt nobiliores, quod magis eis conveniat ratio artis ». (*Summae Theol.*, I Secundae, Q. LVII, A. 3).

chiara e sicura. Non meno importanti sono le sue considezioni circa l'arte considerata in rapporto con la scienza etica, nè meno netta la separazione ch'egli fa dell'una dall'altra.

Virtú si posson dire e l'arte e la « prudenza »; ma dove sono diverse le ragioni della virtú, occorre anche distinguere le virtú stesse. Si è giá detto che alcuni abiti spirituali hanno ragione di virtú, solo in quanto costituiscono una facoltá di operar bene; lá dove altri non solo dánno la facoltá, ma anche producono l'uso del ben operare. Ora, l'arte dá solo la potenza del ben operare, poiché astrae dall'intenzione; mentre la prudenza produce insieme e la facoltá e la pratica del ben operare, come quella che concerne l'intenzione e ne presuppone la rettitudine. Il motivo di codesta differenza sta nel fatto che l'arte è « *recta ratio factibilium* », mentre la prudenza è « *recta ratio agibilium* »; né *facere* ed *agere* son la stessa cosa, indicando il primo un'azione che passa nella materia esteriore (come « edificare », « tagliare », e via dicendo), e il secondo un'azione che permane nello stesso agente (come « vedere », « volere », e via dicendo). Come l'arte rispetto alle « *factiones exteriores* », cosí si comporta la prudenza rispetto a quegli atti umani che consistono nell'uso delle facoltá spirituali. Alla prudenza occorre che l'uomo sia ben disposto circa gli scopi che si propone, e siccome ciò accade solo per mezzo di un retto appetito, è necessaria alla prudenza la virtú morale, che sola può informare gli onesti desidèri. Per converso, il bene delle cose « artefatte » consistendo nel loro stesso bene, non coincide col bene degli umani appetiti: dunque l'arte non presuppone l'onestá dei fini. Per questo è piú lodato l'artefice il quale pecca volontariamente, che non quello il quale pecca senza volere: eppure è piú nemico della prudenza peccare intenzionalmente che non contro voglia. Giacché la rettitudine della volontá appartiene alla ragione della prudenza, e non a quella dell'arte. Sono dunque, prudenza ed arte, due virtú ben distinte.

Ancora: la prudenza esercita la sua azione direttiva su ciò che concerne tutta la vita dell'uomo, e lo scopo finale della vita umana; mentre in certe arti vi sono accorgimenti speciali che si esercitano sugli scopi peculiari di quelle arti. Onde di coloro i quali sono esperti, per esempio, nelle cose guerresche o nelle marinaresche, si dice che sono prudenti duci o nocchieri; ma non si dice che sieno prudenti in senso assoluto, poiché codesta designazione solo conviene a chi bene si conduce in ciò che ha diretta attinenza con tutta la la vita e con i suoi scopi supremi.

Il bene dell'arte va ricercato non nello stesso artefice, bensí nell'« artificiato »; dacché l'arte è — come s'è detto — *recta ratio factibilium*; ed un atto che passa nella materia esterna e s'imprime in essa, non può trovare la sua perfezione in colui che fa, bensí nella cosa fatta. Al contrario, il bene della prudenza risiede in colui che opera, e la sua perfezione consiste nell'atto stesso dell'operare: *est enim prudentia recta ratio agibilium*. E però per l'arte non si richiede che l'artefice operi bene, ma che faccia una buona opera. Se mai, si potrebbe piuttosto richiedere che lo stesso « artificiato » operasse bene (che, per esempio, il coltello incidesse e la sega tagliasse facilmente), se fosse proprio di codesti oggetti l'agire spontaneamente; mentre è noto ch'essi non possono se non essere adoperati, non avendo il dominio dei propri atti. Anche codesta considerazione esula dunque dall'apprezzamento della bontá dell'opera d'arte (1). E però l'arte non è necessaria all'artefice per farlo ben vivere, ma solo per fargli bene produrre le opere « artificiate »; mentre la prudenza è necessaria ad ogni uomo per ben vivere.

(1) Dice il testo: « . . . requireretur autem magis, quod ipsum artificiatum bene operaretur; sicut quod cultellus bene incideret, vel serra bene secaret, si proprie horum esset agere, et non magis agi quia non habent dominium sui actus . . . ». (*Summae Theol.*, I Secundae, Q. LVII, A. 5). Il Menéndez y Pelayo lo ha frainteso quando ha tradotto: « Pero se requiere que el mismo artificio obre bien, v. gr., que el cuchillo ó la sierra corten bien ». (*Ideas estéticas*, I, p. 255.)

In altro modo si percepiscono le veritá dell'intelletto pratico, dalle veritá dell'intelletto speculativo. Queste si percepiscono solo mediante la conformitá dell'intelletto con la cosa; e poiché l'intelletto può conformarsi infallibilmente solo nelle cose necessarie e non nelle contingenti, virtú intellettuale può essere soltanto l'abito speculativo circa le cose necessarie e non circa le contingenti. Quelle invece si percepiscono mediante la conformitá col retto appetito: conformitá la quale non ha luogo d'essere nelle cose necessarie (che non accadono per volontá umana), ma solo nelle contingenti, che possono esser fatte da noi, o sieno *agibilia interiora* o siano *factibilia exteriora*. Perciò la virtú dell'intelletto pratico agisce solo circa le cose contingenti: *circa factibilia quidem ars, circa agibilia vero prudentia* (1).

Concludiamo: se San Tommaso subí talora l'efficacia di Aristotele, di Plotino, di Sant'Agostino e d'altri minori; se non trasse dalle veritá apprese o conquistate le ultime conseguenze logiche delle quali esse erano sucettibili; se non assurse alla costruzione intellettuale d'un compiuto sistema di filosofia dell'arte; ebbe, ciò non di meno, fra tutti gli uomini del Medio Evo, singolare acume d'intelligenza e originalitá sua propria anche nella considerazione degli argomenti estetici; seppe distinguere giustamente, in molti punti fondamentali, fra gli antichi errori e i pregiudizi tradizionali, le soluzioni piú ragionevoli di problemi lungamente dibattuti; affermò con l'autoritá che gli fu procacciata da un ingegno sovrano, per gli uomini dell'epoca sua e per quelli degli evi piú tardi, alcuni concetti che non perirono, anzi ebbero da secolari speculazioni nuova conferma di veracitá.

Sarebbe facile enumerare i lati del problema estetico, che gli rimasero ignoti o mal noti e scarsamente penetrati: ma non sarebbe equo trarne motivo a sminuire l'importanza

---

(1) *Summae Theol.*, I Secundae, Q. LVII, A. 4-5. Riferirò tutto questo passo, importantissimo, in appendice, per non appesantire soverchiamente le pagine del testo.

complessiva della sua opera filosofica anche nei rispetti dell'estetica. La distinzione ch'ei pose fra bello e buono e fra arte e morale, anche perché fu posta da un uomo come lui, e fu suffragata di argomentazioni originali e poderose, rappresentò la piú sicura conquista che l'estetica medievale potesse vantare razionalmente, nei dieci secoli della sua non inutile esistenza: non ostante che le conseguenze che se ne potevano trarre, per l'indagine dell'essenza fantastica dell'opera d'arte, e della posizione reciproca d'intelletto e fantasia nella vita spirituale, non fossero nemmeno sospettate.

Per questo motivo m'è parso opportuno discorrere un po' diffusamente dell'estetica di San Tommaso, sebbene egli non applicasse mai sistematicamente i suoi concetti alla considerazione delle arti figurative. Dirò anzi, che, tutto preso nelle speculazioni intellettuali, egli trascurò affatto l'essenza fantastica delle arti e la concretezza delle loro espressioni. Ma chi tenga presenti le sue idee, conosce a sufficienza i princípi filosofici onde altri uomini del suo tempo si nutrirono e trassero incitamento razionale a comporre opere di intima e piú a lungo protratta attinenza con l'argomento delle nostre ricerche. La piú elevata posizione intellettuale dalla quale fu dato agli uomini del Medio Evo di affrontare i vari problemi teorici delle arti figurative è rappresentata dalla filosofia di San Tommaso d'Aquino.

III.

Tuttavia, sarebbe assai lungi dall'aver piena conoscenza di quello che il nostro Medio Evo sentí e pensò attorno le arti figurative, chi si stesse pago a sapere quello che ne ragionarono i filosofi puri. Occorre che rapidamente noi ripercorriamo per l'etá di mezzo un cammino uguale a quello giá battuto per l'epoca classica, e che accanto ai filosofi prendiamo a considerare i tecnici, e, fra gli uni e gli altri, quelli che furono intermediari tra l'estetica e la tecnica: gli

studiosi, mezzo poeti e mezzo scienziati, e quegli spiriti religiosi, per i quali l'arte fu spesso un mistero divino, e i mezzi materiali e gli artifíci tecnici dell'espressione furon rivelazioni di segrete virtú e di potenze trascendenti le volgari conoscenze dell'uomo.

Ho discorso a suo luogo dei seguaci di Pitagora e di Plotino; ho detto, e qui mi convien ripetere, che nella ininterrotta successione di eventi logicamente connessi onde — come ogni altra storia — si contesse stupendamente la storia delle idee estetiche attraverso i millenni, quegli antichi filosofi si collegano necessariamente a piú tardi pensatori e indagatori, non pur del Medio Evo, ma e del Rinascimento. Per ora basti ricordare che quei neoplatonici e neopitagorici, cosí profondamente mistici, studiosi delle matematice e dell'astronomia, legislatori della melodia, pronti ad attribuire ai numeri e ai moti degli astri misteriose significazioni, credenti nei miracoli e negli incantesimi, furono i legittimi proavi di quegli astrologi, di quegli alchimisti, di quegli artisti del Medio Evo, mezzo filosofi e mezzo poeti, i quali nel giro dei cieli lessero gli oscuri destini umani, nei numeri e nei metalli ricercarono le ignote virtú filosofali, e narrarono atterriti le miracolose potenze delle pietre e delle erbe che macinavano per trarne i colori e le vernici alle loro fantasie pittoriche.

Onde l'alchimia si fa necessario trapasso dalle speculazioni dell'estetica alle osservazioni della tecnica, e, mentre si studia di soddisfare alle angosciose curiositá filosofiche e religiose degli spiriti irrequieti, apparecchia inconsapevolmente il sorgere anzi il risorgere dei trattati puramente tecnici e precettistici attorno le arti figurative. Stretta da un lato alla filosofia e alla religione, ella si confonde dall'altro con la chimica e con le scienze naturali. Ricerca i poteri ignoti delle sostanze minerali e vegetali, ma nello stesso tempo ne insegna l'uso pratico, come nei mestieri e nelle occorrenze volgari, cosí nelle varie operazioni delle arti figurative; sien pietre adatte alla costruzione e alla scultura,

sien metalli da fusione, sien erbe e minerali da trarne colori e vernici. I primi trattati d'arte, rudimentali, schematici, infantili, che vanterá la letteratura italiana, saranno umili raccolte di precetti attorno il modo di eleggere e di apparecchiare i colori.

***

« Il mondo è un unico animale, le cui parti tutte — a qualsiasi distanza si trovino — sono fra loro necessariamente connesse ». Cosí il neoplatonico Giamblico affermava la coerenza di tutte le cose create, e, implicitamente, i rapporti che legano la terra al cielo, le sostanze minerali agli astri, le anime alla Divinitá. Nella Crisopèa di Cleopatra (Κλεοπάτρης Χρυσοποιία), la magica figura conservata dagli antichi manoscriti d'alchimia, l'asserzione neoplatonica è elevata a dignitá di formula miracolosa: « Ἓν τὸ πᾶν καὶ δι' αὐτοῦ τὸ πᾶν καὶ εἰς αὐτὸ τὸ πᾶν καὶ εἰ μὴ ἔκοι τὸ πᾶν οὐδέν ἐστιν τὸ πᾶν »: « Uno [è] il tutto, e per suo mezzo il tutto, e verso lui il tutto, e se [il tutto] non contiene il tutto, nulla è il tutto » (1).

Per tal modo convenivano assieme filosofi ed alchimisti, nell'affermare quella medesima veritá ch'è l'anima di alcune religioni rivelate e che — per coincidenza non singolare — forma oggi la conquista piú alta che le scienze moderne si pensino d'aver conseguíta. Non maraviglia dunque che attorno ad oggetti di comune interesse si adoperassero — con le armi dello studio e dell'intuizione, dell'osservazione e dell'ispirazione, — fin dalla remota antichitá, la scienza e la filosofia. Data quell'unitá essenziale del mondo che gli antichi avevano scoperta ed asserita tanto prima di noi, e alla quale noi siam tornati dopo secoli di vani aberramenti, ne sgorgavano per conseguenza non evitabile gl'intimi rapporti delle scienze empiriche con le dottrine filosofiche e con le

---

(1) Non diversamente Olimpiodoro alchimista, riferendosi a Χήμης e a Parmenide: « Ἓν τὸ πᾶν, δι' οὗ τὸ πᾶν· τοῦτο γὰρ εἰ μὴ ἔχοι τὸ πᾶν, οὐδὲν τὸ πᾶν ». Cfr. *Anc. alch.*, I, 133; II, 84.

credenze religiose. L'astronomia fu connessa con le matematiche; le matematiche con la chimica, con la musica, con le arti figurative, e con certe ideazioni tra filosofiche e mistiche della veritá metafisica; e la chimica e le arti, congiuntamente, con l'alchimia e con le scienze occulte, che insegnarono agli iniziati le virtú morali e le formule magiche, ond'era possibile nel nome della Divinitá trasmutar la materia e sconvolger le leggi della natura.

A chiarire codesta vasta molteplicitá di rapporti fra scienza e filosofia e fra tecnica ed arte, come nell'antichitá cosí nel Medio Evo, hanno efficacemente contribuito i molti studi che Andrea Berthelot ha dedicati alla storia dell'alchimia. Se alcune idee alle quali s'informò, nelle sue pur non remote ricerche, quello studioso sagace sono ormai superate e universalmente riconosciute erronee, non è sminuito il valore dei fatti ch'egli seppe a volta a volta isolare nell'infinito fluire del tempo, e raccogliere in costruzioni sapienti e fino ad ora saldamente resistenti agli urti del dubbio e al paragone delle nuove indagini. Fa sorridere, oggi che trionfa la teoria onde una si fa la materia, o la materia si identifica con l'energia e con essa soltanto, fa sorridere, forse, il dispregio col quale il Berthelot discorre dell'« errore » che traeva gli alchimisti a tentar la trasmutazione delle sostanze; ma il sorriso si spegne súbito, dinanzi alla vastitá della sua fatica, e alla gran mole che ancor ne resta, concretamente sicura, ad arricchire la scienza contemporanea. Nei suoi vari studi sull'alchimia (1) il Berthelot ha veramente conseguíto lo scopo che si proponeva: riannodare la catena storica fra gli alchimisti greci e latini dell'antichitá e gli scrittori del Medio Evo, arabi e latini: dimostrare come i fatti e le dottrine esposti nei papiri egiziani e nei manoscritti medievali si leghino direttamente e intimamente con le descrizioni naturalistiche di Dioscoride, di Vitruvio e di Plinio il vecchio

---

(1) I piú importanti sono tutti enumerati nell'indice bibliografico col quale s' inizia questo volume.

da un lato, e con le teorie filosofiche di Platone, d'Aristotele e degli Alessandrini loro discepoli dall'altro; infine, stabilire i nessi teorici e pratici dell'alchimia greca con quella degli Arabi (Geber ed Avicenna, per esempio) e con quella dei Latini, tali quali si possono ravvisare nel secolo XIII, seguendo Vincenzo di Beauvais, Alberto il Grande, e via dicendo (1).

Ripercorrere rapidamente, a traverso i suoi molti e vasti libri, la storia della scienza chimica e dell'alchimistica, dall'antichitá al Medio Evo, è fatica non pur gradita per gli spiriti curiosi, ma utile per chi, indagando le vicende delle teorie artistiche, non ignori i legami onde l'alchimia fu stretta direttamente alla tecnica delle arti, e indirettamente alla loro filosofia.

La storia della chimica non è sempre agevolmente tracciabile; non si tratta di una scienza « primitiva », come la geometria e l'astronomia; essa è sorta su dai rottami d'una formazione scientifica anteriore, mezzo chimerica e mezzo primitiva, fondata a sua volta « sul tesoro lentamente raccolto delle scoperte pratiche della metallurgia, della medicina, dell' industria, e dell'economia domestica »: codesta formazione scientifica, precedente il sorgere della chimica, fu l'alchimia. Scienza, alla sua volta, « senza radici visibili », che si manifesta tutto a un tratto nell'epoca circa della caduta dell' Impero romano, e si sviluppa a traverso tutto il Medio Evo, « fra mezzo a misteri e a simboli, senza uscir dalla condizione di scienza occulta e perseguitata ». I filosofi e gli scienziati la coltivano, mescolandosi e confondendosi coi ciarlatani, con gli allucinati e con uomini di dubbia fede e di niuna moralitá.

Se non vi sono prove sicure dell'esistenza dell'alchimia, in qualitá di scienza organicamente complessa e vastamente coltivata, avanti il secolo secondo ed il

---

(1) V. BERTHELOT, *Introduction,* p. VI.

terzo dell'èra cristiana (1), ciò non vuol dire che le pratiche metallurgiche e le prime idee di trasmutazione dei corpi non fossero giá note agli antichi, sin da un'epoca probabilmente molto remota. Ne avremo ben presto piú d'una prova; per ora, vediamo rapidamente dove sorse codesta scienza e d'onde ci venne.

La patria dell'alchimia teorica e filosofica è tradizionalmente l'Egitto; e questa volta par certo che la tradizione convenga con la realtá storica. Gli alchimisti sostenevano di essere in possesso della dottrina sacra rivelata da Ermes Trismegisto, l'inventore di tutte le arti e le scienze, ai suoi sacerdoti nelle terre bagnate dal Nilo: gli storici moderni affermano che in Egitto esisteva, avanti l'èra cristiana, un insieme di conoscenze pratiche molto antiche, sull'oreficeria, sulle leghe metalliche per la fabbricazione delle armi e degli utensili, sulla fabbricazione dei vetri e degli smalti, sulla tintura delle stoffe, su materia medica. L'uso delle ricette nelle quali codeste conoscenze erano riassunte ed espresse, veniva sempre accompagnato da formule magiche, da espressioni enigmatiche e simboliche, da segni geroglifici, tolti dal formulario rituale dei sacerdoti egiziani. Tutto si tramandava, per lo piú tradizionalmente, come segreto di mestiere. E dalla pratica di quelle professioni e dalle misteriose dottrine della religione nacque e a poco a poco si sviluppò nella forma che ne è storicamente nota, quel corpo di conoscenze e di credenze tecniche e filosofiche, che si chiama alchimia.

Né è difficile — qualora si tengano presenti alcune doverose riserve (2) — che le origini, o meglio il costituirsi

---

(1) È l'epoca a cui risalgono i famosi papiri alchimistici egiziani or conservati a Leyda.

(2) Per esempio, è veramente troppo semplicistico l'affermare recisamente — a quel modo fa il Berthelot (*Anc. Alch.*, I, p. 5) — che « le speranze e le dottrine alchimistiche sulla trasmutazione dei metalli preziosi sono nate dalle pratiche degli orefici egiziani per imitarli e falsificarli »! Perché ciò fosse esatto bisognerebbe disconoscere l'esistenza di pratiche e credenze alchimistiche in tutta la vita e

della scienza alchimistica, nella complessitá onde fu nota al Medio Evo, fossero in realtá quali le han tracciate gli storici moderni. È importante il fatto che, secondo gli antichi manoscritti d'alchimia, i luoghi dove si preparava la pietra metallica, ossia la pietra filosofale, erano le cittá meglio note in Egitto come sedi di grandi e venerati santuari: Licopoli, Eracleopoli, Afrodite, Apollinopoli, Elefantina: nomi che ci riconducono all'Egitto gnostico ed ellenizzato d'Alessandria, qual era al terzo e al quarto secolo dopo Cristo.

D'altra parte, non vanno taciuti gli elementi che alla « composizione » dell'alchimia recarono altre nazioni, e religioni e filosofie diverse. Anche praticamente, esisteva giá da tempi lontani in Babilonia un corpo di procedimenti industriali perfettissimi, per la fabbricazione dei vetri e dei metalli, per la tintura delle stoffe, per la tempra del ferro. Non è improbabile che ai Babilonesi risalisse l'affermata parentela dei metalli coi pianeti; certo, pur essi contribuirono all'origine dell'alchimia, e arricchendola delle loro conoscenze pratiche, e meglio riallacciandola al complesso sistema delle scienze occulte orientali (1). Magia, astrologia, alchimia, medicina, virtú dei metalli, delle pietre preziose, delle piante: tutto ciò fu per gli uomini dell'antichitá, come per quelli del Medio Evo, un nesso di conoscenze e di teorie, fortemente compatto, nella speculazione filosofica e nella pratica professionale.

Né rimasero estranei al formarsi dell'alchimia gli Ebrei, che pur furono per qualche tempo, ad Alessandria, alla testa del movimento scientifico e del filosofico. È frequentissima

---

la filosofia greca antecedenti l'èra cristiana; e rimarrebbe sempre da conciliare l'inconciliabile: il desiderio e la ricerca della contraffazione e delle criminose falsificazioni, con tutti gli elementi profondamente morali e religiosi ond'è contesta vitalmente l'alchimia fin dalle sue piú remote origini.

(1) È nota la molta parte ch'ebbero i Caldei nella pratica delle scienze occulte che si fece a Roma nei primi secoli dell'èra volgare.

la mescolanza dei grandi nomi della razza ebraica (Salomone, Noè, Mosè, ecc. (1)) agli insegnamenti alchimistici; e la Cabala, opera caldaico-rabbinica, fu strettamente legata durante il Medio Evo con l'alchimia (2). La quale, come con le vecchie religioni dell'Egitto e della Caldea, cosí coincise con certe novelle credenze dei cristiani del secondo e del terzo secolo dell'èra volgare. Gnostici furono i primi alchimisti, e di nomi e di concetti gnostici riboccano i trattati di molti studiosi dell'alchimia: Zosimo, Sinesio, Olimpiodoro, e via dicendo.

Per tal modo confluirono a dar vita spirituale a codesta scienza singolare — oltre che la filosofia, della quale diremo piú innanzi — tre diverse religioni; e i miti greci e gli ebraici e i cristiani si fusero, componendo assieme l'ellenismo e il cristianesimo, nelle misteriose dottrine della tradi-

(1) A Mosè fu attribuito nel Medio Evo un trattato di alchimia domestica; da Salomone trasse nome il «labirinto» disegnato in alcuni manoscritti antichi, che ci richiama pur esso agli ebrei; e con le piú vecchie tradizioni ebraiche si ricollega Maria Ebrea, ch'è continuamente citata nelle opere degli alchimisti, ed alla quale fu attribuito perfino un *Discorso sulla pietra filosofale*. A Maria fu spesso associata nelle speculazioni ermetiche Cleopatra «la sapiente», ritenuta anch'essa autrice di opere alchimistiche.

(2) Ciò accadde, naturalmente, anche nei trattati non propriamente alchimistici, ma piuttosto tecnici, attorno la fabbricazione dei metalli e dei vetri, e la colorazione artificiale delle stoffe. Uno di quelli che apparentemente sono piú antichi, il *Trattato della buona fabbricazione e felice riuscita della cosa creata e del lavoro e lunga durata della vita*, il quale concerne le operazioni sui metalli, comincia con questa frase: «E il Signore disse a Mosè: — Io ho scelto Beseleel, il prete della Tribú di Giuda, per lavorare l'oro, l'argento, il rame, il ferro, tutti gli oggetti di pietra e di legno, e per essere il maestro di tutte le arti». — Codesto nome è caratteristico: Beseleel fu uno degli architetti dell'Arca e del Tabernacolo, secondo l'*Esodo*. Pare anche che codesto trattato sia lo stesso che altrove è designato col titolo di *Chimica domestica di Mosè*. Il nome di Mosè, come autore di trattati astrologici e magici figura del resto anche nei *Papiri di Leyda*. (BERTHELOT, *Origines*, pp. 123 e seg).

zione ermetica (1). L'alchimia fu dunque tenuta a battesimo da alcune religioni positive, o, meglio, da seguaci di religioni positive; poiché, se sono documentabili i rapporti vorrei dire officiali ch'essa ebbe con le credenze degli Egiziani (2), è parimente dimostrabile che la Chiesa cristiana si affrettò a rifiutare qualsiasi partecipazione nelle non sempre ortodosse fantasticherie degli alchimisti, e spesso ripudiò severamente il sacrilego uso ch'essi facevano di ciò ch'era articolo di fede.

Questo non tolse, naturalmente, che i fanatici proseguissero nelle loro speculazioni chimiche e mistiche. Fu del settimo secolo dopo Cristo quello Stephanus, filosofo, medico, astrologo e professore, contemporaneo e cortigiano dell'imperatore Eraclio, autore di un Trattato alchimistico in nove lezioni, del quale era caratteristica la piú bizzarra fusione dell'elemento cristiano col pitagorico, e dove gl'insegnamenti della sapienza ermetica erano sempre inquadrati fra preghiere e invocazioni al Dio Cristiano! (3). Basti, per dare un esempio dell'opera sua (e di altre a quella antecedenti, contemporanee e susseguenti), ricordare la sua teoria dei numeri, delle figure, dei pianeti e dei metalli: quattro sono

(1) Le conseguenze cronologiche che il Berthelot (*Origines*, p. 66) ha creduto di poter trarre con molta sicurezza da codesto intervento dello gnosticismo nell'alchimia, mi sembrano tuttora assai dubbie; né sono in tutto convinto che — a quel modo egli sostiene — esistesse fin dall'origine un'affinitá segreta fra la Gnosi, che insegnava il senso vero delle teorie filosofiche e religiose dissimulate sotto il velo dei simboli e delle allegorie, e la chimica, che perseguiva la conoscenza delle proprietá nascoste della natura, e le rappresentava (e tuttora le rappresenta) con segni di varia significazione.

(2) Hermes Trismegisto sembra avere addirittura personificato la scienza del sacerdote egiziano; ed è risaputo che in Egitto solo i sacerdoti potevano compiere i due ordini di cerimonie: le pratiche e le magiche.

(3) Il testo greco delle sue opere, in IDELER, *Physici et medici graeci minores*, Berlin, 1841-42, pp. 199-237; un'analisi del Trattato in BERTHELOT, *Introduction*, pp. 289-295.

gli elementi, i quali, essendo contrari, non possono unirsi se non per mezzo di qualche intermediario che possieda le qualitá dei due estremi. « Esistono cosí 3 intermediari, o chiavi, per ciascuno dei 4 elementi; e ciò dá luogo a 12 combinazioni. Quindi l'Arte è paragonata al dodecaedro e alle 12 figure dello Zodiaco, le quali han rapporto con le 4 stagioni. Codesti 12 segni sono percorsi dai 7 pianeti, assomigliabili ai 7 colori ed ai 7 metalli. Parimente, gli uomini virtuosi saranno introdotti, dopo 7 secoli, da Gesú Cristo, nel riposo divino » ! (1).

Né diverse mescolanze del sacro e del profano erano in quel curioso libro *Imouth* (cioè dedicato ad Imhotep, dio egiziano) di Zosimo Panopolitano, il piú antico degli autentici alchimisti, il quale spiegava le origini dell'arte sua al modo che segue: « Le Sacre Scritture riferiscono che v'ha una certa specie di demoni, che han commercio con le donne. Ermes ne ha parlato nei suoi libri sulla natura. Le antiche e sacre Scritture dicono che certi angeli, innamorati delle donne, scesero sulla terra e appresero loro le opere della natura; e perciò furon cacciati dal cielo e condannati a un eterno esilio. Da codesto commercio nacque la razza dei Giganti. Il libro nel quale essi insegnavano le arti è intitolato *Chêma*: d'onde il nome di *Chêma* attribuito all'arte per eccellenza » (2).

L'esistenza di codesti angeli inventori dell'alchimia non era, del resto, negata nemmeno dagli scrittori della pura tradizione cristiana. Clemente Alessandrino e Tertulliano tennero parola degli angeli decaduti, i quali avevano insegnato alle loro spose quelle opere della natura inutili e ma-

---

(1) Cfr. Berthelot, *Introduction*, pp. 292 e seg.; e v., per i rapporti stabiliti fra gli astri e i giorni della settimana, e i colori, e i metalli, *Anc. Alch.*, I, pp. 75 e segg.

(2) Cfr. Berthelot, *Origines*, p. 8. Gli alchimisti fantasticarono anche molto spesso di demoni a loro sfavorevoli, in contrapposto con la Divinitá o con gli Spiriti benevoli, dai quali erano favoriti.

ledette, ch'eran l'arte dei veleni, dei segreti de' metalli, e delle incantagioni magiche (1). Né si può dire che quelle anime pie avessero torto nel giudicare severamente i cultori della scienza ermetica, visto che l'aberrazione degli alchimisti per le vie del misticismo era giunta al punto di profanare con imitazioni sacrileghe le orazioni cristiane, creando persino le litanie dell'oro! (2).

Né si trattò di fuggevoli entusiasmi e di errori passeggeri. Attraverso tutto il Medio Evo, uomini appartenenti alla comunione cristiana, e perfino addetti ai sacri riti, proseguirono appassionatamente a coltivare la scienza che acco-

---

(1) «... Et illi qui ea constituerunt, damnati in poenam mortis deputantur: illi scilicet angeli, qui ad filias hominum de coelo ruerunt, ut haec quoque ignominia foeminae accedat. Nam cum et materias quasdam bene occultas, et artes plerasque non bene revelatas, saeculo multo magis imperito prodidissent (siquidem et metallorum operta nudaverant, et herbarum ingenia traduxerant, et incantationum vires provulgaverant, et omnem curiositatem, usque ad stellarum interpretationem, designaverant), proprie et quasi peculiariter foeminis instrumentum istud muliebris gloriae contulerunt: lumina lapillorum quibus monilia variantur; et circulos ex auro, quibus brachia arctantur; et medicamenta ex fuco, quibus lanae colorantur; et illum ipsum nigrum pulverem, quo oculorum exordia producuntur...».

«... Si iidem angeli, qui et materias ejusmodi et illecebras detexerunt, auri dico et lapidum illustrium et operas eorum tradiderunt, et jam ipsum calliblepharum vellerumque tincturas inter caetera docuerunt, damnati a Deo sunt, ut Enoch refert; quomodo placebimus Deo, gaudentes rebus illorum, qui iram et animadversionem Dei provocaverunt?...». (Q. S. F. TERTULLIANI, *De cultu foeminarum*, L. I, c. II, e L. II, c. X; in MIGNE, *Patrol. Cursus*, Series I, T. I, col. 1305 e seg., e 1328. Cfr. anche il *De Idololatria* dello stesso Tertulliano, *Ibid.*, col. 671-673).

(2) V., per quanto s'è detto fin ora, rispettivamente, BERTHELOT, *Origines*, pp. 1 e seg., 38 e seg., 209 e seg., X, 39; *Anc. Alch.*, I, p. 200; *Origines*, pp. 29, 31 e seg., 36, 48, 45-47, 53-58, 65 e seg., 235 e seg., 199; *Introduction*, pp. 288 e segg.; *Origines*, p. 202. Darò in nota, alla fine di questo capitolo, alcuni curiosi esempi dell'immistione di elementi religiosi, cristiani, nelle formule magiche e nei precetti tecnici degli alchimisti medievali.

munava il fervore religioso con l'ardore delle ricerche chimiche e delle applicazioni tecniche: nemmeno si dubitò di attribuire a San Tommaso d'Aquino un trattato *Della pietra filosofale* e un libretto di segreti d'alchimia!(1).

La vicenda stessa di questa trattazione m'ha indotto a discorrere dei rapporti dell'alchimia con le religioni positive, prima ancora che di quelli onde la scienza ermetica fu strettamente avvinta alla filosofia delle genti classiche e delle medievali. Ma giá innanzi che l'alchimia si costituisse nei primi secoli dell'èra volgare in qualitá di scienza organicamente complessa, le misteriose dottrine e gli insegnamenti pratici ch'ella adunò in sé, erano ricchi di una secolare esperienza e vantavano antichissime tradizioni. E chi saprá mai seguire attraverso gli evi tutte le loro vicende segrete, e risalire sicuramente sino al fonte spirituale d'onde trassero prima l'origine per farsi materia di meditazione e d'insegnamento ai posteri? In quali terrori delle etá primigenie, o in quali intuizioni divine dei secoli fanciulli, si rivelarono agli uomini le prime veritá d'una scienza che affermava la sostanziale unitá delle cose create, e ne chiamava a testimone Iddio?

Sono misteri che forse l'occhio mortale non giungerá mai a penetrare; né, ad ogni modo, spetta a noi il tentarne le vie. Qui ci basti poter asserire che fin lá dove giunge

---

(1) Oltre che da un numero strabocchevole di manoscritti sparsi in tutte le biblioteche d'Europa (io ne conosco a dozzine), i due trattatelli dell'Aquinate, intitolati l'uno *De Lapide philosophico*, e l'altro *Secreta Alchimiae magnalia*, sono conservati a portata di tutti dalla stampa che ne fu fatta nel III volume del *Theatrum chemicum* (Argentorati, 1613). Rifare la lunga storia degli argomenti dibattuti pro e contro l'autenticitá di codeste due operette, sarebbe qui fuor di luogo. Anche recentemente, dandone per la prima volta una versione italiana, buona, un anonimo studioso è tornato a sostenere che esse

il nostro sguardo nelle epoche storiche del pensiero umano, è dato scorgere nelle meditazioni filosofiche l'intervento di quelle ricerche e di quegli studi sulla natura degli elementi e sulle loro qualitá e rapporti, ch'erano necessariamente connessi cosí con le speculazioni metafisiche, come con le pratiche applicazioni delle arti e dei mestieri.

Le analogie fra le dottrine degli alchimisti e la filosofia platonica non hanno ormai duopo di nuove dimostrazioni (1): lo stesso concetto della materia prima, una e polimorfa, che formò la ragion d'essere della scienza ermetica, fu chiaramente posto da Platone nel *Timeo*, lá dove definí la materia prima come il fondo comune di tutte le diverse materie, sprovvisto di forma, ma disposto a ricevere tutte le forme. Non diversamente infatti definirono la materia Zosimo, Pelagio, Sinesio, e Stefano d'Alessandria. A quel modo che per gli alchimisti, anche per Platone (il quale credeva in Ermes Trismegisto, inventore di tutte le arti e le scienze), gli elementi potevano essere trasformati gli uni negli altri,

---

furono realmente fatica di San Tommaso (SAN TOMASO D'AQUINO, *Trattato della «Pietra Filosofale»*, ecc., in Todi, presso la Casa Editrice «Atanòr», 1913): ma con argomenti che non mi paion tali da invalidare l'opinione contraria, ch'è ormai universalmente diffusa.

Documentare la persistenza con la quale anche uomini di chiesa attesero durante il Medio Evo alle speculazioni alchimistiche, sarebbe cosa facile ma superflua. Per ricordarne uno solo, sembra fosse certamente un monaco bizantino molto colto quel «Filosofo Cristiano» ch'ebbe notevole parte nella produzione ermetica della quale siamo debitori all'etá di mezzo, e che nei suoi commenti mescolò cosí bizzarramente la cultura greca con la cristiana e l'alchimia con la teologia. D'altra parte non s'ha da credere che tutti quei religiosi che attesero a studi alchimistici fossero animati da spirito d'indisciplina verso i dettami della Chiesa; molti lo fecero per puro desiderio di coltura, indipendente da ogni consenso filosofico nelle teorie ermetiche; e molti altri (i monaci medici e speziali ed artisti, dei quali diremo oltre) per istretta necessitá professionale.

(1) Si vedano in proposito le minuziose analisi del Berthelot, in *Origines*, pp. 264-278.

e dall'acqua potevano venir fuori a volta a volta la pietra e la terra, o il vento e l'aria; e l'aria era suscettibile di tramutarsi in fuoco, e il fuoco di riprendere la forma dell'aria, e l'aria d'ispessirsi in nebbia, e sciogliersi in acqua, e restituirsi in pietra ed in terra!

Né sarebbe conforme a veritá sostenere che gli alchimisti deducessero la loro nozione della materia prima dalle pratiche industriali, senza intervento di quella tradizione filosofica che pur conteneva in sé i germi piú fecondi della sapienza ermetica! Senza dubbio, fra i tecnici e i teorici vi furono, anche nell'epoca storica della filosofia greca, rapporti non trascurabili, sia che i pratici chiedessero soccorso ai filosofi per ordinare e ridurre a sistema i frutti della loro esperienza, sia che i filosofi intervenissero a cercare nelle operazioni della tecnica dimostrazioni e prove delle loro speculazioni teoriche.

Soccorrevano le religioni d'Oriente, cosí ricche di riferimenti e di applicazioni alla costituzione fisica dei corpi e alle loro trasformazioni. Da tutti codesti elementi insieme, e — nel campo filosofico — sopra tutto dalle dottrine della scuola ionica, della pitagorica e della platonica, ebbero origine le teorie alchimistiche, quali i Greci di Alessandria le concepirono e trasmisero agli Arabi, e, per mezzo loro, agli scrittori occidentali del Medio Evo (1).

Non senza qualche motivo gli alchimisti ponevano i grandi maestri della scuola accademica e della peripatetica primi tra i fabbricatori d'oro, ed affermavano se stessi essere « οἱ νέοι ἐξηγηταὶ τοῦ Πλάτωνος καὶ 'Αριστοτέλους » : i nuovi esegeti di Platone e d'Aristotele (2). E della tenacia con la quale si studiarono di mantener sempre vivi i rapporti dell'alchimia con la filosofia, quasi a legittimare i loro valori religiosi e metafisici, abbondano documenti e prove singo-

(1) Cfr. BERTHELOT, *Origines*, pp. 274-321.

(2) V. *Anc. Alch.*, Texte grec, pp. 25 e seg.; e cfr. ivi, la p. 425.

lari. Nelle lunghe liste di alchimisti contenute spesso nei manoscritti di scienza occulta, i nomi dei filosofi abbondano; Platone ed Aristotele sono quasi sempre menzionati per i primi (1). Codesta loro fortuna alchimistica si protrae oltre le soglie del Medio Evo. Pitagora, Anassagora, Parmenide, Socrate, Zenone, Platone, Aristotele, furono tutti annoverati dalla tradizione medievale fra i seguaci delle dottrine ermetiche; Platone ed Aristotele vennero addirittura inclusi fra le schiere de' fattucchieri, e prestarono inconsapevoli il loro nome a trattati d'alchimia di varia provenienza ed entitá (2).

E — va ripetuto — non si trattava di accostamenti puramente esteriori e cervellotici. Abbiam giá visto come il con-

---

(1) Ecco un elenco conservato da quattro codici diversi:

« Conosci, o amico, anche i nomi dei fabbricatori d'oro. Platone, Aristotele, Ermes, il sacerdote Giovanni nella divina Evagia, Democrito, Zosimo, il grande Olimpiodoro, Stefano il filosofo, Sofar il persiano, Sinesio, Dioscoro il sacerdote del grande Serapide in Alessandria, Ostanes l'egiziano, Maria, e Cleopatra la moglie del re Tolomeo, Porfirio, ed Epibechio, Pelagio, Agatodemone, il re Eraclio, Teofrasto, Archelao, Petasio, Claudiano, il Filosofo anonimo, il filosofo Memos, Panseride, Sergio.

« Questi sono i maestri dovunque celebrati ed ecumenici, e i nuovi esegeti di Platone e di Aristotele.

« Le terre nelle quali si effettua questa divina operazione [sono] l'Egitto, la Tracia, Alessandria, Cipro, e il tempio di Menfi ». (*Anc. Alch.*, Texte grec, pp. 26 e seg.; e cfr. un elenco consimile in BERTHELOT, *Origines*). Altre liste aggiungono a codesti nomi quelli di Mosè (!), Senocrate, Diogene, Isidoro, Talete, Filarete, Eraclito, Ippaso, e via dicendo; abbondano dunque i filosofi che si riallacciano alla dottrina dei quattro elementi, cara agli alchimisti. E a codesti personaggi, mitici e storici, furono attribuiti dagli alchimisti opere ch'essi — eccetto pochi — non s'eran mai sognati di scrivere.

(2) *De secretiori Aegyptiorum philosophia* s'intitolano alcune opere alchimistiche di provenienza araba, a loro attribuite. (Cfr. BERTHELOT, *Origines*, pp. 143 e seg.). *Liber de Alchimia ad filium super aptationem lapidis praetiosi* è il titolo d'un trattato che il codice Riccardiano n. 109 attribuisce senz'altro a Platone. Gli esempi si potrebbero agevolmente moltiplicare.

cetto platonico della materia fosse identico all'idea fondamentale delle speculazioni alchimistiche; i contatti tra filosofia e scienza ermetica durarono e si fecero piú intensi a mano a mano che l'alchimia venne assumendo rilievo e importanza di scienza organicamente complessa. Lo stesso Platone aveva fatto menzione di quel prezioso metallo ch'era l'oricalco, divenuto poi mitico per Aristotele, e introvabile in natura per Plinio; come a pagare un debito di riconoscenza, Zosimo Panopolitano, il piú antico scrittore del quale possediamo opere alchimistiche, compose una *Vita di Platone,* ch'è purtroppo perduta. E il debito esisteva realmente, poiché di concetti platonici derivati e dal *Timeo* e dal *Pemandro* sono folti gli scritti di Zosimo a noi pervenuti (1).

Dai Pitagorici e dai Platonici deducevano altri scrittori alchimistici le immagini geometriche degli elementi e una serie di concetti sostanziali alle loro dottrine. Di che sarebbe ozioso dar qui dimostrazione analitica; ma non ozioso è porre in rilievo come i rapporti tra l'alchimia e la filosofia fossero piú che mai vivaci e prolungati nel rispetto della scuola neoplatonica. A Giamblico sono attribuiti trattati di magia e di chimica positiva; fra le opere di Proclo sono comprese dissertazioni astrologiche ed alchimistiche sui rapporti fra i metalli e i pianeti, e sulla generazione dei metalli sotto gl'influssi siderei (2); e i filosofi alessandrini in genere, togliendo a fondamento la nozione platonica della materia prima, costruirono una complessa e compiuta teoria chimica. Se ne fecero espositori, tra il quarto

---

(1) V. BERTHELOT, *Origines*, rispettivamente alle pp. 226, 177 e segg., 204; e cfr. HOEFER, *Histoire de la Chimie*, T. I, 1866, p. 265.

(2) Persino nel *Commentario al « Timeo »*, Proclo espose i rapporti dell'oro coi metalli e l' influenza degli astri sulla produzione dei metalli : « Φυσικὸς ὁ χρυσὸς καὶ ἄργυρος καὶ ἕκαστα τῶν μετάλλων, ὥσπερ καὶ τῶν ἄλλων, ἀπὼ τῶν οὐράνίων ἐν γῇ φύεται θεῶν, καὶ τῆς ἔκειθεν ἀποῤῥοίας. Λέγεται γοῦν Ηλίου μέν ὁ χρυσὸς, Σελήνης δὲ ὁ ἄργυρος, Κρόνου δὲ μόλυβδος καὶ Ἄρεος ὁ σίδηρος ». (14, *B.*).

e il quinto secolo di Cristo, Sinesio ed Olimpiodoro, i piú antichi commentatori mistici e filosofici delle dottrine ermetiche; e la concezione della materia prima dei metalli, il « mercurio dei filosofi », fu da loro associata a quella dei quattro elementi, quale l'avevano esposta gli antichi filosofi greci delle scuole naturalistiche. La possibilitá delle trasmutazioni metalliche era implicita in codeste dottrine, le quali sono tanto piú notevoli, in quanto servirono come punto di partenza alle concezioni degli alchimisti medievali, che dominarono la scienza chimica sino alla fine del secolo decimottavo (1).

---

(1) Cfr. BERTHELOT, *Introduction*, pp. VIII-X. Sopra Sinesio ed Olimpiodoro, v. *Origines*, pp. 116 e seg., 159, 188-199. Rapidamente riassunto, ecco quello che il Berthelot narra dei due scrittori d'alchimia e della scuola alla quale si riallacciavano: esisteva in Egitto, verso il principio dell'èra cristiana, tutta una serie di trattati naturalistici, raggruppati — a torto o a ragione — attorno al nome e alla tradizione di Democrito. Fu una letteratura importante, perché per mezzo suo ci venne conservata la tradizione in parte chimerica e in parte reale delle scienze occulte e delle pratiche industriali del vecchio Egitto e di Babilonia. A codesta serie di trattati si riconnettono i primi scritti teorici d'alchimia. La tradizione cosí formatasi, culmina tra la fine del quarto e gl' inizi del quinto secolo, negli studi della scienza ermetica. A quell'epoca fiorisce Sinesio vescovo di Tolemaide, morto nel 415, astronomo, fisico, filosofo, autore non solo di opere neoplatoniche, ma di un libro sui sogni e sulle loro interpretazioni, e di inni gnostici congeneri per certi rispetti coi poemi alchimistici, e nei quali ricompare spesso l'idea platonica ed ermetica della materia. Chi pensi ai rapporti intervenuti fra i primi alchimisti e gli gnostici, non troverá nulla di strano nel fatto che Sinesio abbia scritto realmente sull'alchimia; né troverá motivi sufficienti per negare l'autenticitá di quel Commentario sullo pseudo Democrito, che gli è concordemente attribuito da antichi manoscritti. Olimpiodoro, se è da identificare, come sembra, con lo storico greco di questo nome, che fu inviato ambasciatore ad Attila nell'anno 412, visse contemporaneo a Sinesio. *Poietès* di professione lo disse Fozio, il che vuol dire non « poeta », bensí « alchimista », *operator* (*poiesis* si chiamava infatti nel linguaggio degli adepti la « grande opera », la fabbricazione dell'oro). La stessa incoerenza che forma il difetto delle sue opere sto-

Non meno interessante è allo scopo di questa trattazione il fatto che gli alchimisti si richiamassero nelle loro speculazioni, tra pratiche e filosofiche, ad un'altra opera della quale abbiamo avuto occasione di discorrere qui dietro, e i legami della quale con le vicende dell'estetica nell'etá di mezzo si fanno per tal modo, sotto un nuovo rispetto, piú vari e meglio degni di nota. Voglio alludere al *Quadro di Cebete*, nel quale Zosimo ravvisò, sotto il velo allegorico, l'interpretazione della prima parola ieratica, come Toth la intendeva: Toth, il primo uomo, l' interprete di tutti gli esseri, il denominatore di tutte le cose corporee (1).

Due argomenti dánno maggior rilievo a codesti rapporti della filosofia pitagorica e della neoplatonica con le speculazioni ermetiche: il valore ch'ebbero nei rispetti delle teorie attorno le arti figurative quelle due scuole filosofiche, nelle quali pur furono cosí appassionatamente coltivati gli studi

---

riche, è chiaramente visibile nel trattato d'alchimia a lui attribuito dai manoscritti. Con equanime disposizione vi sono a volta a volta invocati i demoni, i profeti, le Muse, e vengon citate la *Bibbia*, le iscrizioni del tempio d'Iside e le opere de' filosofi greci. Tra i quali, per veritá, sono preferiti quelli della scuola ionica, della eleatica, e della neoplatonica, mentre lo gnosticismo dell'autore si rivela chiaramente nel linguaggio ch'egli adopera, e in alcuni concetti che risuonano di frequente nell'opera sua. Tra gli scrittori d'alchimia posteriori a Sinesio e ad Olimpiodoro merita pur d'essere ricordato il piú importante di tutti: quello Stefano d'Alessandria che visse all'epoca dell' imperatore Eraclio, e che fu identificato con Stefano d'Atene, scrittore di medicina, d'astrologia e d'alchimia. Restan di lui nove lezioni sulla chimica, indirizzate precisamente ad Eraclio (testo greco in IDELER, *Physici et medici graeci minores*, T. II, 1842, pp. 199-253), con le quali si chiude il ciclo dei commenti democritei. Stefano fu al tempo stesso un cristiano mistico, un alchimista appassionato, e un filosofo bene esperto delle dottrine pitagoriche e delle platoniche.

(1) « Καὶ βλέψαι τὸν πίνακα ὃν Κέβητος γράψας, καὶ ὁ τρίσμεγας Πλάτων, καὶ ὁ μυριόμεγας Ἑρμῆς, ὅτι Θώυθος ἑρμηνεύεται τῇ ἱερατικῇ πρώτῃ φωνῇ, ὁ πρῶτος ἄνθρωπος ἑρμηνεὺς πάντων τῶν ὄντων, καὶ ὀνοματοποιὸς πάντων τῶν σωματικῶν . . . ». (*Anc. Alch.*, Texte grec, p. 230).

sulla misteriosa essenza della materia e dei corpi; ed il fatto che, attraverso il Medio Evo, lá dove (come accadde spessissimo) le considerazioni puramente estetiche cedettero il campo alle tecniche o furono erroneamente identificate con queste, i precetti attorno all'elezione delle pietre e dei colori, attorno alla miscela dei metalli e alla loro lavorazione, furono spettanza quasi esclusiva degli studiosi d'alchimia: onde non è raro che in trattati alchimistici occorra cercare pur quelle norme tecniche e puramente pratiche, alle quali si ridusse nel rispetto delle arti figurative quasi tutta l'estetica dell'etá di mezzo. Si tratta soventi di norme sparpagliate, schematiche, prive di riferimenti precisi all'arte e alla bellezza; ma ne va pur fermato il ricordo in quest'opera che non vorrebbe trascurare neppure gli elementi minori e i minimi onde piú tardi, dopo una secolare meditazione, trasse origine la nuova estetica del Rinascimento.

Tanto piú e meglio, che l'esistenza e la prevalenza dell'alchimia su molte arti e scienze non minori, si protrassero attraverso tutto il Medio Evo, e, superate le soglie del Rinascimento, giunsero vigorosamente fino al secolo decimosesto, che pur non segnò il termine del loro corso vitale. Se le prime redazioni di scritti ermetici a noi note risalgono al terzo e al quarto secolo dell'èra volgare, le piú recenti non vantano origini anteriori al secolo decimoquinto al decimosesto e persino al decimosettimo (1). Né codesta vitalitá della scienza ermetica fu opera e privilegio esclusivo delle

(1) Sui manoscritti alchimistici delle varie biblioteche d'Europa son da vedere: H. KOPP, *Beiträge zur Geschichte der Chemie*, 1869, pp. 256-315; BERTHELOT, *Origines*, pp. 335-385; *Introduction*, pp. 173-219. Le indagini e le ipotesi del Berthelot circa l'etá dei manoscritti alchimistici hanno poi avuto conferma dagli studi di P. DIERGART (in *Naturwiss. Rundschau*, T. XX. E cfr. anche: *Mitteil. z. Gesch. d. Med. u. Naturwiss.*, T. IV).

nostre terre occidentali: con non minore ardore attesero agli studi alchimistici i Bizantini e gli Arabi, e piú d'un nome e d'un fatto che noi avevamo obliati, ci tornarono a mente per virtú dei trattatisti e de' commentatori orientali.

Le persecuzioni e le condanne dei « matematici » — cioè degli astrologi, dei maghi e degli alchimisti, — ch'eran di diritto comune a Roma (1), e che son tuttavia attestate dai fieri editti di Tiberio, di Claudio e di Vitellio; i sistematici abbruciamenti di libri alchimistici fatti eseguire da Diocleziano in Egitto; le disposizioni di Teodosio, perché gli scritti di magia e d'incantesimi fossero distrutti sotto gli occhi dei vescovi; la riprovazione e i divieti della Chiesa contro i cultori dell'arte occulta: tutto ciò non bastò a impedire che attraverso dieci e piú secoli l'alchimia proseguisse a raccogliere adepti sempre piú numerosi, sempre piú fidi ed entusiasti. Alle persecuzioni si oppose la pazienza taciturna e tenace, alle minacce il segreto, alle scomuniche la fede d'immaginarie comunicazioni con la Divinitá. Per sottrarre i libri d'alchimia alla distruzione e i loro autori alla persecuzione, si attribuirono scritti ermetici a re, ad imperatori, a scienziati di rinomanza universale, a filosofi greci e a Santi cristiani. Cosí vi furono i libri di Eraclio, di Giustiniano, d'Alessandro il grande, di Platone, d'Aristotele, di Raimondo Lullo, d'Alberto Magno, di San Tommaso d'Aquino; e l'« arte sacra » passò attraverso il Medio Evo latino, perseguitata e adorata, conservando intatto presso che tutto il suo antico patrimonio d'esperienze e di credenze, anzi moltiplicando accanto ai trattati i piú eloquenti segni del fervore ond'era coltivata, in una letteratura poetica copiosissima, che fu l'epica e la lirica insieme della scienza misteriosa d'Ermes Trismegisto.

Vicende non diverse ebbe l'alchimia nel mondo orientale; se — conformemente alle loro attitudini mentali — i Bizantini commentarono piuttosto che non esperimentassero,

(1) Cfr. TACITO, *Annales*, II, 32; XII, 52; *Hist.*, II, 62.

e meglio che indagare nuovi veri dissertarono con sottigliezza scolastica ma con fervore religioso sugli antichi trattati, non fu in essi da meno che nei latini l'assiduitá e la passione degli studi ermetici. A Bisanzio si venne formando, tra il secolo settimo e il decimo, e andò poi sempre arricchendosi di nuove aggiunte, la piú grande raccolta di scritti alchimistici che il Medio Evo abbia posseduta; e le indagini e le speculazioni alchimistiche vi furon protratte fin oltre la caduta di quell'ultimo baluardo cristiano contro la furia selvaggia degli adoratori di Maometto; sí che dall'Oriente vennero, anche nel secolo decimoquinto exeunte e nel decimosesto, alle sponde del mare nostro nuovi scritti e antologie novelle d'alchimia teorica e pratica.

A maggior ragione l'« arte sacra » trovò seguaci presso gli Arabi, lá dove niuna legge civile o religiosa ne ostacolava l'esistenza e i progressi. Il *Kitab-al-Fihrist*, catalogo di tutte le scienze compilato nella prima metá del secolo nono da Ibn-Abi-Yacoub, contiene l'enumerazione di circa tutti gli scrittori e dei libri alchimistici a noi pervenuti; il che significa che giá prima di quell'epoca essi eran noti agli Arabi, discepoli, come per altre scienze cosí per l'alchimia, dei Greci (1).

Ed anche anteriore al *Kitab-al-Fihrist* — poiché risaliva alla seconda metá del secolo ottavo — era la *Summa perfectionis magisterii in sua natura*, di Al-Djaber ossia Geber, opera superiore per metodo e per riflessione ai lavori confusi degli antecedenti alchimisti greci. Gli studi alchimistici furon poi sempre proseguiti con ardore dagli Arabi di Mesopotamia e di Spagna, che gli arricchirono di molte scoperte. Furono essi i primi a fabbricare l'alcool, l'acqua ragia, l'olio di vetriolo, il sublimato corrosivo, il nitrato d'argento. E per mezzo degli Arabi di Siria e di Spagna e, assieme,

---

(1) V. GILDEMEISTER, *Alchymia*, in *Morgenlandischen Gesellschaft*, T. XXX, 1876; ed E. WIEDMANN, *Zur Chemie der Araber*, *ibid.*, T. XXXII, 1878.

de' Bizantini, gli studi dell'alchimia, non mai del tutto interrotti durante il Medio Evo, ebbero dopo il Mille all'epoca delle Crociate un nuovo rigoglioso rifiorimento in terra d'Occidente (1).

IV.

Una volta affermata la continuitá degli studi alchimistici attraverso tutto il Medio Evo, nella triplice tradizione bizantina, araba, e latina, uno speciale riguardo va usato ai rapporti che durante un millennio ed oltre tennero costantemente stretta l'alchimia alla chimica e all'arte dei colori da un lato, e alla scienza della fusione de' metalli e all'oreficeria dall'altro.

Rapporti ovvi, sino a un certo punto, ma che pur mette conto chiarire ed esemplificare, data l'importanza ch'essi ebbero nei riguardi delle arti figurative, e il valore che pur oggi hanno agli occhi di noi, tardi indagatori di quelle antiche vicende. Era naturale che fin dalle origini la chimica avesse gran parte nell'alchimia, anzi si confondesse spesso con essa. Abbiamo giá avvertito che, fin dove il nostro sguardo si spinge, nei piú remoti limiti dell'antichitá storica, l'uso di certe ricette puramente tecniche, su l'oreficeria, la fusione e le leghe dei metalli, la fabbricazione dei vetri e degli smalti, la tintura delle stoffe, appare accompagnato dall'uso di formule magiche, e rivestito di quei riti e di quei misteri che eran destinati a formare l'armatura mistica nella quale l'alchimia celò piú tardi i gelosi segreti delle sue operazioni pratiche (2). E l'esame di tutta la produzione alchimistica pervenutaci per mezzo dei pa-

---

(1) Cfr. BERTHELOT, *Origines*, pp. 3, 130-132, 204-210; *Anc. Alch.*, I, pp. 216-218. Il Berthelot ha il torto di attribuire il merito di codesto rifiorimento agli Arabi soltanto, mentre è indubbio che vi ebbero gran parte anche gli studiosi costantinopolitani.

(2) Cfr. *Anc. Alch.*, I, p. 200.

piri e degli antichi manoscritti, ha posto in chiaro come la chimica del Medio Evo, « essenzialmente tecnica o inerente alle arti, sia in stretta relazione con la chimica, direi preistorica, con la chimica degli Egiziani, e con l'alchimia greca ed araba « (1). Qui è opportuno ricordare l'importanza che ebbero i colori nelle cerimonie delle religioni positive e nelle speculazioni filosofiche e pratiche degli alchimisti, fin dai primi inizi della tecnica artistica; e, per conseguenza, i numerosi legami onde il loro uso, e quindi la fabbricazione loro, furono stretti alle vicende delle religioni e della scienza ermetica da un lato, come a quelle dell'arte e delle industrie dall'altro.

Come nelle piú orientali nazioni, cosí accadde all'incirca delle vicende dei colori nei paesi a noi piú prossimi. A quel modo che nella China e nel Giappone e nell'India, dove fin dalle antichissime origini la chimica dei colori fu strettamente connessa con l'alchimia e con la filosofia (2); anche nell'Egitto le tinte ebbero, accanto alle pratiche significazioni dell'uso industriale e dell'artistico, sensi misteriosi e simbolici. Non diversamente accadde presso i Caldei, i Fenici, i Persiani, i Greci, che tutti appresero dagli Egiziani a fabbricare i colori ed a servirsene (3). Non meraviglia dunque che a un filosofo quale Aristotele fosse attribuito un libro *De coloribus*, nel quale alle vedute filosofiche sull'origine dei colori si accoppiavano le conoscenze pratiche e i precetti sui passaggi da una sfumatura all'altra e sulle mescolanze delle tinte. Fosse o non fosse lo Stagirita l'autore di quel trattato; ed appartenesse o meno ad un altro filosofo suo discepolo, a Teofrasto, il libro *Sui colori* del quale ci è nota

(1) GUARESCHI, *Colori degli antichi*, a. XXI, p. 298; e cfr. PRISSE D'AVENNES, *Historie de l'art égyptien d'après les temps les plus reculés jusqu'à la domination romaine*, Paris, 1878-79.

(2) V. PRAPHULLA CHANDRA RAY, *A history of Hindu Chemistry from the earlish times to the middle of the sixteenth century*, Calcutta, 1902.

(3) Cfr. GUARESCHI, *Colori degli antichi*, a. XXI, pp. 302-307.

una parte soltanto; non è men certa per questo l'importanza religiosa e filosofica che i colori ebbero per gli orientali tutti. Né è meno sicuro che per codesto rispetto il mondo latino calcò docilmente le orme del mondo greco, dell'assiro, e dell'egiziano. Quel colore rosso che dagli antichi orientali fu consacrato al culto del Sole, segnò di sé presso i Romani le divinitá e i re. Di cinabro o di minio si tinsero in Roma le statue di Giove Capitolino nei dí festivi; di rosso si cosparse Camillo il giorno del suo trionfo; tinti di rosso il volto e le braccia Cesare ascese in trionfo al Campidoglio (1). E per codesto rispetto la Chiesa cristiana non ripudiò le antiche tradizioni d'Oriente e d'Occidente; anzi ai colori attribuí nella sua liturgia un valore simbolico rilevante.

Nulla di strano che gli alchimisti dell'epoca classica e quelli del Medio Evo accogliessero volentieri gli insegnamenti delle religioni e della filosofia rispetto ai colori, e che, dando alla fabbricazione e all'uso delle tinte un'importanza singolare, contribuissero pur essi a quegli accostamenti della filosofia con la tecnica, che tennero luogo per tanto volger di secoli di estetica pura e di precettistica applicata alle arti figurative. È noto che la tintura dei metalli era reputata dagli alchimisti come il preludio e l'accompagnamento necessario della trasmutazione; anzi, tintura dei corpi e loro trasformazione erano per essi una stessa cosa. Le proprietá dei metalli s'avevan da trasformare mediante trattamenti adatti a tingerli in oro o in argento. V'erano, bensí, tinture perfette ed imperfette; e le une trasmutavano i corpi tingendoli a fondo, mentre le altre operavano solo superficialmente; ma i vari procedimenti si riallacciavano tutti al medesimo complesso di pratiche chimiche industriali ed artistiche (2). Le ricette per tingere le stoffe ed i vetri

(1) Cfr. GUARESCHI, *Colori degli antichi*, a. XXI, p. 297.

(2) « Suivant les alchimistes grecs, la science sacrée comprend deux opérations fondamentales; la *xanthosis*, ou art de teindre en jaune, et la *leucosis* ou art de teindre en blanc; les auteurs de nos

in porpora, e il bronzo in oro, per iscrivere in argento ed in oro, per disegnare in nero e per dipingere, e quelle per operare le trasformazioni delle sostanze, sono infatti accostate fra loro in tutte le grandi opere d'alchimia tramandateci dall'antichitá. Codeste analogie spiegano anche perché Democrito, autore d'opere sulla tintura dei vetri e delle stoffe, fosse riguardato poi come l'inventore della tintura dei metalli.

Se da un lato gli alchimisti adattarono alle loro idee le esperienze della chimica, e asserirono teoricamente (conforme al concetto dell'unitá fondamentale della materia) l'esistenza d'una tintura unica che si applicava a tutte le sostanze (1); dall'altro subirono spesso, diciam cosí, l'attrazione della tecnica industriale ed artistica, e talora varcarono i limiti della loro scienza, per compiere indagini e dettar precetti che avevano sicuro riferimento ed applicazione nei trovati e negli avvedimenti dell'arte figurativa. Finché, per esempio, insegnavano la maniera come s'avesse a scrivere con l'oro o con l'argento, rimanevano in certo modo entro il dominio delle loro ricerche; ma quando dettavan le norme da seguire nel tratteggiare le iniziali miniate e dorate dei libri (2); o quando discorrevan dei colori convenienti alla

---

manuscrits reviennent sans cesse sur ce sujet. Quelques-uns y joignent même la *melanosis* ou art de teindre en noir, et l'*iosis* ou art de teindre en violet. L'art tinctorial, dit Pelage, n'a-t-il pas été inventé pour faire une teinture qui est le but de tout l'art? ». (BERTHELOT, *Origines*, p. 242; e cfr. le pp. 243-245).

(1) « Ἑρμῆς καὶ Δημόκριτος ἀπὸ τοῦ καταλόγου γινώσκονται ὅτι περ πάντα περὶ [ἑνὸς καὶ] μιᾶς βαφῆς εἰρήκασιν διὰ συντόμου, καὶ οἱ ἄλλοι ᾐνίξαντο .... ὅτι διὰ πάντα παρ' αὐτοῖς ἔλεγεν, ἡ Μαρία μόνη ἀπέκαξεν, λέγουσα « Ὅτι ἐὰν λέγω χαλκὸν, ἢ μόλυβδον, ἢ σίδηρον, τὸν ἰὸν λέγω ». (*Anc. Alch.*, II, pp. 169 e seg.).

(2) « Περὶ τοῦ ποιῆσαι χρυσᾶ κεφάλαια ἐν βίβλοις. — Λάβε χρυσάφην καθαρὸν καὶ λέπτινον, καὶ ἀνάμιξον μετὰ ἀργυρίου, < θὲς > ἐν πυρὶ εἰς τὸ χωνήν. Εἶτα βάλε τιάφην, καὶ ἀνάμιξον μετ' αὐτοῦ ἐπὶ μάρμαρον πορφυροῦν· καὶ τρίψον αὐτὰ ὅσον σοι δυνατὸν ἵνα γένηται ὥσπερ πασπάλη·

pittura, e celavano i segreti della loro tecnica per entro le immagini formate coi colori e destinate a conservarne le formule senza che i profani potessero leggerle (1); allora essi si muovevano per un terreno sul quale alchimia, chimica, scienza dei colori ed arte della pittura vantavano uguali diritti di condominio; e non erano piú tanto alchimisti che non fossero anche per un certo rispetto artisti e — sia pur limitatamente e grossolanamente — teorici dell'arte. Tanto piú e meglio ancora, quando, intuendo l'unitá spirituale di tutte le arti, e implicitamente affermando i valori artistici delle loro indagini, i cultori della scienza sacra ponevano a paragone l'arte della parola e quella della musica con l'arte della chimica, e fra le une e l'altra ricer-

---

καὶ θὲς αὐτὰ εἰς πινάκην ἀγάνωτον πήλινον· καὶ θὲς αὐτὰ ἐν πυρὶ μαλθακῷ, καὶ σκέπασον μετὰ ὀστράκου καθαροῦ· καὶ ἐπιμελήθητι ἵνα ἐκκαῇ ἕως οὗ ἐρυθριάσῃ. Ἔπειτα ψυχρανθήτω ἐν μαρμάρῳ πορφυρῷ, καὶ τρίψον μετὰ ὕδατος πολλοῦ καὶ μικροῦ σπογγαρίου· καὶ σύναξον αὐτὰ, καὶ βάλε εἰς ἀγγεῖον καθαρόν· καὶ ἔα αὐτὸ, ὀλίγον, ἕως οὗ να καθαρίσῃ κάτω· καὶ ῥίψας τὸ ὕδωρ, πάλιν πλύνον αὐτὸ ἕως οὗ καθαρισθῇ ἀπὸ τῆς ὕλης· καὶ ὅταν θέλῃς, γράψεις.

« Βάλε ἀφ' ἑσπέρας κομίδιν μεθ' ὕδατος, καὶ σύγκαυσον μετὰ χρυσαφίου· εἶτα γράψον πρῶτον τὰ κεφάλαια· εἶτα θές τι ἕτερον μετὰ ὤχρας ἀναμιγμένα μετὰ τοῦ κομιδίου ἢ λαγχάνη μετὰ κινναβάρεως· ἐπάνω δὲ αὐτῶν τῶν κεφαλαίων γράφε μετὰ ζωγραφικοῦ κονδυλίου ὡς ἔθος ἐσθὶν τῶν κονδυλίων, καὶ ἀποτέλει τὰ χρυσᾶ ». (*Anc. Alch.*, II, p. 327).

(1) « Ἀλλὰ καιρικὰς οὔτε Ἰουδαίων, οὔτε Ἑλλήνων οὐδεὶς ἐξέδωκέν ποτε· καὶ αὐτὰς γὰρ ἐν τοῖς καθ' ἑαυτῶν χρωμάτων κατετέθεντο εἰδώλοις, παραδόντες τηρεῖν ......

« Δύο οὖν γένη εἰσὶν καιρικῶν ἐν < ταῖς > τῶν ὀθωνῶν ἐκδεδώκασιν, ἢ κατὰ τόπον ἐφόροι τοῖς ἑαυτῶν ἱερεῦσι· τούτου ἕνεκεν καὶ καιρικαὶ ἐκάλεσαν· ἐπειδὴ καὶ καιροῖς ἐνεργοῦν τῇ θελήσει τῶν δοκώντων...... μηκέτι δὲ θελήσασιν τοὐναντίον ἐποίουν....

« ... καὶ ἄλλα ἠστείαι, καὶ ἄλλα ἄλλοις καὶ μετὰ καὶ τῶν πάντων ἁπλῶς πολλὰ οἷον ἐπὶ τοῦ μέλανος τὰ τῆς διαφορᾶς ὠῶν οὕτως μέλαν κοράκων, κορυννίων, κατακοραῖς βάθει, τεφρῶδες ἐν ταῖς ζωγραφουμέναις ὀθώναις, ποιεῖ δένδρα, ἢ πέτρας, ἢ ὕδατα, ἢ ξῶα, πάντα ὁμοίως, καὶ τῶν ἄλλων χρωμάτων τῶν προλεχθέντων, ὧν ἔχεις τὰς ἀποδείξεις ἐν κάππα στοιχείῳ ... ». (*Anc. Alch.*, II, pp. 240 e seg., 263, 246).

cavano e affermavano misteriose corrispondenze di arcani sensi e di procedimenti filosofici (1).

A legittimare codesti accostamenti e a prolungarli e renderli piú intimi nei secoli sopravveniva l'opportunitá riconosciuta dagli artisti di fabbricare da sé i colori occorrenti alle loro trame pittoriche; quando anche l'opportunitá non si tramutava, per l'assenza degli speziali e de' chimici, in necessitá assoluta. Si formò cosí una tradizione non mai intermessa, onde, a quel modo che giá Apelle, Melanto, Nicomaco, pittori iniziati a tutte le pratiche concernenti direttamente o indirettamente l'arte loro, cosí venti secoli piú tardi i grandi maestri della scuola fiamminga e dell'italiana ritennero utile e gradevole apparecchiare essi stessi i colori dei quali si servivano (2). E ognun di loro mise alcunché della sua personalitá fantastica, pur nel modo come apprestava le tinte e ne misurava con occhio avveduto e con mano sapiente le difficili mescolanze. Tanto è vero che, a voler proprio dividere con un taglio netto i territori della tecnica da quelli dell'arte, si correrebbe sempre il rischio di violare i diritti delle nazionalitá. È giá nell'artefice che macina e mescola i suoi colori, il divino presentimento dell'opera di bellezza che ne fiorirá sulla tela; e giá lo scultore che osserva con lo sguardo sagace e tasta con le docili dita

---

(1) « Καὶ ὅτι τοὺς χρησίμους λόγους αὐτοὺς δεῖ ζητεῖν· καὶ τί δεῖ φάναι τὴν τῶν λόγων, ἢ ὅτι τέχνη, ἢ ὅτι πρότερόν ἐστι ἢ τὸ τί δέ ἐστιν, ἢ ὁποῖον τί δεῖ, < καὶ > ἵνα τί δεῖ· καὶ περὶ νοημάτων ἀνεπιγράφησαν ἃ ἦν καθέκαστα καὶ ἄτομοι πάντες, ὃν καὶ ἄπυρα, καθὼς ἔστιν εὑρεῖν ἀπειρίαν ἄτομον. Ὥσπερ δὲ δ′ ὄντων τῶν μουσικῶν γενικωτάτων στοχῶν, ά, β′, γ′, δ′, γίνονται παρ᾽ αὐτοῖς τῷ εἴδει διάφοροι στοχοὶ κδ′, κέντροι καὶ ἶσοι καὶ πλάγιοι καθαροί τε καὶ ἄηχοι· καὶ ἀδύνατον ἄλλως ὑφανθῆναι τὰς κατὰ μέρος ἀπείρους μελῳδίας τῶν ὕμνων, ἢ θεραπειῶν ἢ ἀποκαλύψεων, ἢ ἄλλου σκέλους τῆς ἱερᾶς ἐπιστήμης, καὶ οἷον ῥεύσεως, ἢ φθορᾶς, ἢ ἄλλων μουσικῶν παθῶν ἐλευθέρας· τοῦτο κἀνταῦθα ἔστιν εὑρεῖν τὸν δυνατὸν ἐπὶ τῆς μιᾶς καὶ ἀληθοῦς κυριωτάτης ὕλης τῆς ὀρνιθογονίας . . . ». (*Anc. Alch.*, II, p. 219).

(2) Cfr. HOEFER, *Histoire de la Chimie*, T. I, p. 161.

il blocco di marmo grezzo, vede nelle fantastiche trasparenze della pietra fluire la vita ch'egli vi porrá. Non altrimenti, anche nell'attimo della creazione febbrile, l'artista sente anzi presente i limiti che la materia porrá fra un istante al vaneggiare della fantasia; e nei riposti segreti del subcosciente, quando ancora il fantasma non è compiuto, giá adegua il volo dell'ispirazione ai limiti concreti dell'espressione plastica o figurata.

La tradizione classica dell'artista speziale o medico o alchimista o modestamente apparecchiator di tinte giunse al Rinascimento attraverso il Medio Evo; né subí — come s'è giá detto — interruzione o sbalzi d'intensitá. Non senza una rispondenza nella realtá delle cose, come le parole greche *pharmaka* e *pharmakeia,* cosí le latine *medicamen* e *venenum* indicarono, oltre che le sostanze medicinali, anche i colori e le mèstiche. Nei primi secoli del Medio Evo, i monaci furono spesso, tutt'assieme, medici, speziali, chimici, alchimisti ed artisti; ogni convento aveva la sua farmacia; vi si studiava assieme la botanica e la chimica; e i frati — rimasti soli per lunga tratta di tempo a praticar l'arte della pittura — ebbero sempre l'occasione di preparare ed esaminare essi stessi i materiali che adoperavano (1). Ciò serve a dimostrare chiaramente il grave errore nel quale cadde il Libri, quando affermò che fortunatamente (!) uno dei rami della chimica che sfuggirono agli alchimisti fu la preparazione dei colori necessari alla pittura e alle manifatture, perché per lungo tempo i pittori prepararon da sé le tinte delle quali avevan bisogno (2). È ormai storicamente nota l'importanza attribuita dagli alchimisti alla fabbricazione dei colori; onde l'affermazione del Libri va senz'altro capovolta cosí: siccome la scienza dei colori era nell'antichitá classica e nel Medio Evo dominio degli alchimisti, e sic-

---

(1) V. Guareschi, *Colori degli antichi,* a. XXI, p. 293; e cfr. Hoefer, *Histoire de la Chimie,* I, 307.

(2) Libri, *Histoire des Sciences mathématiques en Italie,* vol. I.

come gli artisti ebbero sempre il bisogno e l'uso di apparecchiare da sé i colori occorrenti all'arte loro, cosí i pittori furono in quelle epoche, qual piú qual meno, tutti cultori e della chimica e dalla scienza ermetica!

Tutto ciò ha giá una consacrazione storica nelle due maggiori opere dalle quali il Medio Evo attinse il piú e il meglio delle sue conoscenze tecniche attorno le arti figurative: vo' dire nella *Naturalis Historia* di Plinio e nel *De Architectura* di Vitruvio. Tanto nell'una quanto nell'altra, la non breve parte concessa allo studio dei colori (1), come mezzo d'espressione artistica, è prevalentemente chimica o alchimistica. Si riteneva opportuna la conoscenza non pur del modo onde i colori s'apprestano e si adoperano, bensí anche dei luoghi e delle forme varie in che si trovano, e della maniera onde prima s'estraggono dalle sostanze vegetali e dalle minerali, e, magari, delle qualitá segrete e miracolose delle erbe e delle pietre elette a formarli. Chi voleva studiare la scienza dei colori, fosse pure a scopo esclusivamente empirico, era sempre, per tal modo, tratto ad estendere la sua considerazione a tutta una scienza piú vasta e piú complessa, in parte pratica e in parte filosofica, che trascendeva d'ogni lato i limiti concreti dell'esperienza tecnica dell'arte.

Sulle orme dei trattatisti antichi, e — piú e meglio ancora — sull'esempio della pratica loro quotidiana mossero quegli innumerevoli raccoglitori di precetti e segreti tecnici, che fiorirono attraverso tutto il Medio Evo, e ci trasmisero cosí numerosi e singolari documenti del modo ond'essi consideravano strettamente connesse la medicina, la farmaceutica, la chimica, l'alchimia e l'arte dei colori. Non v'ha, si può dire, alcuno tra i ricettari medievali, dei quali sono cosí ricche le biblioteche nostre (2), nel quale con le prescrizioni

(1) *N. H.*, L. XXXV; *De Arch.*, L. VII.

(2) Mi basti ricordare i numerosissimi manoscritti di tal mate-

medicinali e con le formule chimiche non si alternino i segreti alchimistici, le misteriose novelle sulle virtú riposte delle pietre e delle piante, e le concrete ricette da fabbricar colori.

Vedremo ben presto come il terreno fra l'alchimia, la chimica, l'arte, non fosse nettamente diviso neppure nelle enciclopedie e in quei trattati nei quali il Medio Evo raccolse la sua sapienza teorica e tecnica attorno le arti figurative.

***

Motivi non diversi da quelli che tennero strette le dottrine alchimistiche all'arte pittorica, crearono nell'antichitá e nel Medio Evo rapporti ininterrotti fra la scienza ermetica e le arti plastiche. Gli artisti ebber sempre necessitá di ricorrere agli alchimisti per procacciarsi le materie prime occorrenti a modellare e fondere le statue, a creare i vetri istoriati e le coppe raramente adorne, a cesellare gli oggetti d'oreficería, i monili gemmati, gli utensili preziosi, dei quali tanto si piacquero quelle epoche. Per converso i maestri delle leghe metalliche, gli indagatori della segreta composizione dei corpi, ebbero ognora presente, nei loro studi, la cura del fine artistico al quale avevano spesso da servire i grezzi materiali ch'essi venivano apparecchiando; quando pur non accadde, a quel modo abbiam giá detto, che, assommando assieme le due professioni giá coerenti, gli alchimisti fossero contemporaneamente fabbricatori e plasmatori dell'oro, dell'argento, del bronzo e del vetro.

Non occorre ripetere che al sorgere istesso della scienza ermetica non fu estranea, secondo alcuni autori, la tradizione artistica degli orefici orientali; comunque procedessero le cose nelle origini, è fuor di dubbio che nei manoscritti antichi d'alchimia, alle nozioni chimiche circa la preparazione

---

ria posseduti dalla Riccardiana (*passim*) e dalla Nazionale (*cl. XVI*) di Firenze.

dei metalli e del vetro si accompagnano quasi costantemente i precetti circa il loro uso artistico ed industriale. Ne porge uno fra gli esempi piú tipici il papiro X di Leyda, specie di prontuario d'un artefice del terzo secolo dopo Cristo, contenente 75 formule di metallurgia da comporre leghe per fabbricar coppe, vasi, immagini in rilievo ed altri oggetti d'oreficeria, e da saggiare e colorire superficialmente i metalli. Non vi mancano le formule per fare lettere d'oro e d'argento, né le ricette da tinger le stoffe di porpora e d'azzurro, né gli articoli tolti dalla *Materia medica* di Dioscoride, sulle sostanze adoperate per apparecchiare e colorare le leghe metalliche. È evidente che lo stesso operatore praticava l'oreficeria e la tintura delle stoffe preziose, e che operava ora sui metalli puri, ora sui metalli alchimisticamente legati o falsificati (1).

Dello stesso tipo, e, se è possibile, ancor piú interessante, è un altro prontuario tecnico assai piú tardo, e tuttavia non posteriore al secolo undicesimo, nel quale le precise ricette chimiche raccolte da un artefice bizantino di su la tradizione e di su la pratica, a fondere, mescolare, incidere, tingere i metalli, a dorare e dipingere le coppe di creta e di vetro, a far brillare le perle e a scrivere con l'oro e con l'argento, si alternano con le formule misteriose, da fabbricar l'oro vero e l'acqua divina (2).

Non diversamente, traggono valore filosofico e religioso dalle formule magiche e dalle invocazioni alla Divinitá i trattati sull'arte vetraria, dei quali il Medio Evo ci ha pur conservato sí larga messe (3). Tanto piú notevoli in quanto concernevano un'arte che, giá coltivata largamente in Roma

---

(1) Cfr. *Anc. Alch.*, I, pp. 21 e seg.

(2) È per intero in *Anc. Alch.*, Texte grec, pp. 321-337. Né per un altro rispetto, ma sempre al medesimo fine, sono meno notevoli le norme che un altro artefice greco, forse contemporaneo del precedente, raccolse attorno il modo di fabbricare le forme di bronzo in concavo ed in rilievo. (*Ibid.*, pp. 375-377).

(3) V. *Anc. Alch.*, Texte grec, pp. 348-371.

antica e ripresa in Italia nel secolo quarto di Cristo, proseguí a vivere fra noi non ingloriosamente attraverso tutto il Medio Evo, sí che gli artefici veneziani del secolo XIV e del XV si posson considerare come gli eredi e i continuatori legittimi di una vera tradizione artistica nazionale (1).

Ma sarebbe vano proseguire qui a raccogliere documenti della realtá di un fatto storico, che una semplice induzione basterebbe ad attestare, e che pur troverá nuova conferma nel capitolo prossimo di questo libro. Le sorti dell'alchimia furono strettamente legate durante tutto il Medio Evo alle sorti della tecnica artistica ed industriale; e come durante tutta quell'epoca le considerazioni estetiche furono spesso sopraffatte od assorbite dalle considerazioni e dalle esperienze tecniche, le quali ne tennero luogo, accadde non di rado che alle vicende dell'estetica medievale si trovassero piú o meno direttamente connesse le vicende della misteriosa scienza di Ermes Trismegisto. La quale — va ricordato l'ultima volta — vantava pure le sue giustificazioni filosofiche; si riallacciava da un lato con le dottrine pitagoriche, platoniche, neoplatoniche; non terminò, dall'altro, la vita sua nemmeno col tramontare dell'etá di mezzo; impresse ad ogni modo fortemente di sé le scienze e le arti dei popoli a cui non rimase ignota. I molti elementi magici, miracolosi, alchimistici e mistici onde vedremo contesti i capitoli tecnici delle enciclopedie e i primi trattati medievali attorno le arti figurative, sono fra i piú chiari segni della sua vitalitá secolare. Il discorso non breve che ne ho fatto era dunque necessario; confido che presto apparirá utile anche al Lettore.

---

(1) Cfr. GUARESCHI, *Colori degli antichi,* a. XXI, pp. 308 e seg.

NOTA

I.

La proporzione e l'armonia, razionali motivi della bellezza, secondo Sant'Agostino (1).

« Duo ergo video, in quibus potentia visque rationis possit ipsis etiam sensibus admoveri: opera hominum quae videntur, et verba quae audiuntur. In utroque autem utitur mens gemino nuntio pro corporis necessitate: uno qui oculorum est, altero qui aurium. Itaque, cum aliquid videmus congruentibus sibi partibus figuratum, non absurde dicimus rationabiliter apparere. Itemque, cum aliquid bene concinere audimus, non dubitamus dicere quod rationabiliter sonat. Nemo autem non rideatur, si dixerit: — Rationabiliter olet; — aut: — Rationabiliter sapit; — aut: — Rationabiliter molle est; — nisi forte in iis quae propter aliquid ab hominibus procurata sunt, ut ita olerent, saperent, vel ferverent, vel quid aliud...

« Tenemus, quantum investigare potuimus, quaedam vestigia rationis in sensibus; et quod ad visum atque auditum pertinet, in ipsa etiam voluptate... Ad oculos quod pertinet, in quo congruentia partium rationabilis dicitur, pulchrum appellari solet. Quod vero ad aures, quando rationabiliter concentum dicimus, cantumque numerosum rationabiliter esse compositum; suavitas vocatur proprio jam nomine. Sed neque in pulchris rebus cum nos color illicit, neque in aurium suavitate cum pulsa chorda quasi liquide sonat atque pure, « rationabile » illud dicere solemus. Restat ergo ut in istorum sensuum voluptate id ad rationem pertinere fateamur, ubi quaedam dimensio est atque modulatio.

« Itaque in hoc ipso aedificio singula bene considerantes, non possumus non offendi quod unum ostium videmus in latere, alterum prope in medio, nec tamen in medio collocatum. Quippe in rebus fabricatis, nulla cogente necessitate, iniqua dimensio partium facere ipsi aspectui velut quamdam videtur injuriam. Quod

---

(1) Cfr. qui dietro, le pp. 299 e seg.

autem intus tres fenestrae, una in medio, duae a lateribus, paribus intervallis solio lumen infundunt, quam nos delectat diligentius intuentes, quamque in se animum rapit, manifesta res est, nec multis verbis vobis aperienda. Unde ipsi architecti jam suo verbo « rationem » istam vocant; et partes discorditer collocatas, dicunt non habere rationem... Jam in carminibus, in quibus item dicimus esse rationem ad voluptatem aurium pertinentem, quis non sentiat dimensionem esse totius hujus suavitatis opificem?...». (*De Ordine,* II, XI, 32-34; in *Patrologiae Cursus,* Series I, T. XXXII, col. 1010 e seg.).

II.

La distinzione del Buono dal Bello, e dell'Arte dalle Virtú intellettuali e morali, secondo San Tommaso d'Aquino (1).

1.

«... *Pulchrum* est idem *bono* sola ratione differens: cum enim bonum sit, *quod omnia appetunt,* de ratione boni est, quod in eo quietetur appetitus: sed ad rationem pulchri pertinet, quod in ejus aspectu, seu cognitione quietetur appetitus: unde et illi sensus praecipue respiciunt pulchrum, qui maxime cognoscitivi sunt; scilicet visus, et auditus rationi deservientes: dicimus enim *pulchra visibilia,* et *pulchros sonos.* In sensibilibus autem aliorum sensuum non utimur nomine pulchritudinis: non enim dicimus *pulchros sapores* aut *odores*: et sic patet, quod *pulchrum* addit supra *bonum* quemdam ordinem ad vim cognoscitivam: ita quod *bonum* dicatur id, quod simpliciter complacet appetitui; *pulchrum* autem dicatur, id cujus ipsa apprehensio placet». (*Summae Theologicae,* I Secundae, Q. XXVII, A. 1., Ediz. cit., p. 211).

2.

«... Dicendum quod pulchrum in ratione sui plura concludit: scilicet splendorem formae substantialis vel actualis supra partes materiae proportionatas et terminatas; sicut corpus dicitur pulchrum ex resplendentia coloris supra membra proportionata, hoc est quasi differentia specifica complens rationem pulchri...

«... Dicimus quod pulchrum et honestum sunt idem in subjecto.

---

(1) Cfr. qui dietro le pp. 302 e segg.

Differunt autem in ratione, quia ratio pulchri in universali consistit in resplendentia formae super partes materiae proportionatas, vel super diversas vires, vel actiones; honesti autem ratio consistit in hoc quod trahit ad se desiderium: decus vero dicitur secundum proportionem potentiae ad actum...

«... Ratio pulchritudinis est proportio, quae requirit in se diversitatem aliquam; et ideo si dixisset unio, esset contra rationem pulchritudinis...

«... Bonum se habet in ratione causae finalis, pulchrum in ratione formali, quia dicit splendorem formae super partes proportionatas: finis autem et forma habent diversas intentiones, unde ex opposito dividuntur: unde bonum et pulchrum non desiderantur secundum eandem rationem...». (UCCELLI, *Op. cit.*; e cfr. MENÉNDEZ Y PELAYO, *Ideas estéticas*, I, pp. 262 e seg., 270, 275).

3.

«Supersubstantiale bonum dicitur pulchritudo sicut vocans omnia ad seipsum... Sed videtur quod hic non sit conditio pulchritudinis, sed potius boni. Illud enim, quod omnia exoptant, bonum est et non pulchrum. Praeterea si hoc etiam pulchro conveniat cum etiam conveniat bono et honesto, videtur quod haec tria substantialiter unum sint, quia conveniunt in eo quod substantialiter inest eis.

«*Solutio.* — Dicendum quod hoc non convenit pulchro secundum propriam differentiam qua completur sua ratio, sed ratione subjecti sui, in quo communicat cum bono quasi ex natura generis: et ideo non sequitur quod sit in eo quod dividatur ab ipso per differentiam aliam quae est ultima conditio; sicut homo et asinus separantur in ultimis differentiis, quamvis conveniant in eo quod est natura generis. Unde sciendum est, quod de ratione boni est quod sit finis desiderii movens ipsum ad se, et ideo diffinitur a Philosopho, quod bonum est quod omnia optant. Honestum vero addit supra bonum hoc scilicet quod sua vi et dignitate trahat desiderium ad se: pulchrum vero ulterius super hoc addit resplendentiam et claritatem quandam super quaedam proportionata...». (UCCELLI, *Op. cit.*; e cfr. MENÉNDEZ Y PELAYO, *Ideas estéticas*, I, pp. 268 e seg.).

4.

«*Utrum creatio admisceatur in operibus naturae, et artis.*

«... 1. Videtur, quod creatio admisceatur in operibus naturae, et artis. In qualibet enim operatione naturae, et artis producitur

aliqua forma: sed non producitur ex aliquo, cum non habeat materiam partem sui; ergo producitur ex nihilo. Et sic in qualibet operatione naturae, et artis est creatio...

« Respondeo dicendum, quod haec dubitatio inducitur propter formas, quas quidam posuerunt non incipere per actionem naturae, sed prius in materia estitisse, ponentes latitationem formarum. Et hoc accidit eis ex ignorantia materiae, quia nesciebant distinguere inter potentiam, et actum. Quia enim formae praeexistunt in materia in potentia, posuerunt eas simpliciter praeexistere.

« Alii vero posuerunt formas dari, vel causari ab agente separato per modum creationis. Et secundum hoc cuilibet operationi naturae adjungitur creatio. Sed hoc accidit eis ex ignorantia formae. Non enim considerabant, quod forma naturalis corporis non est subsistens, sed quo aliquid est. Et ideo, cum fieri et creari non conveniat proprie nisi rei subsistenti, sicut supra dictum est (art. 4 huj. q.), formarum non est fieri, neque creari, sed concreatas esse. Quod autem proprie fit ab agente naturali, est compositum, quod fit ex materia. Unde in operibus naturae non admiscetur creatio, sed praesupponitur ad operationem naturae.

« Ad primum ergo dicendum, quod formae incipiunt esse in actu, compositis factis, non quod ipsae fiant per se, sed per accidens tantum... ». (*Summae Theol.*, Pars I, Q. XLV, A. 8. Ediz. cit., pp. 371 e seg.).

5.

« ... Ubi invenitur diversa ratio virtutis, ibi oportet virtutes distingui: dictum est autem supra (art. 1 huj. q. et q. 56. art. 3.), quod aliquis habitus habet rationem virtutis ex hoc solum, quod facit facultatem boni operis: aliquis autem ex hoc, quod facit non solum facultatem boni operis, sed etiam usum: ars autem facit solum facultatem boni operis; quia non respicit appetitum: prudentia autem non solum facit boni operis facultatem, sed etiam usum: respicit enim appetitum, tamquam praesupponens rectitudinem appetitus. Cujus differentiae ratio est, quia ars est *recta ratio factibilium*; prudentia vero est *recta ratio agibilium*; differt autem *facere*, et *agere*: quia, ut dicitur in 9. *Metaphys.* (text. 16), *factio est actus transiens in exteriorem materiam*, sicut aedificare, secare, et hujusmodi: *agere* autem *est actus permanens in ipso agente*: sicut videre, velle, et huju-

smodi; sic igitur se habet prudentia ad hujusmodi actus humanos, qui sunt usus potentiarum, et habituum, sicut se habet ars ad exteriores factiones: quia utraque est perfecta ratio respectu illorum, ad quae comparatur... Ad prudentiam, quae est *recta ratio agibilium*, requiritur quod homo sit bene dispositus circa fines: quod quidem est per appetitum rectum: et ideo ad prudentiam requiritur moralis virtus, per quam fit appetitus rectus. Bonum autem artificialium non est bonum appetitus humani, sed bonum ipsorum operum artificialium: et ideo ars non praesupponit appetitum rectum: et inde est, quod magis laudatur artifex, qui volens peccat, quam qui peccat nolens: magis autem contra prudentiam est, quod aliquis peccat volens, quam nolens; quia rectitudo voluntatis est de ratione prudentiae, non autem de ratione artis. Sic igitur patet quod prudentia est virtus distincta ab arte...

«Prudentia est bene consiliativa de his, quae pertinent ad totam vitam hominis, et ad ultimum finem vitae humanae: sed in artibus aliquibus est consilium de his, quae pertinent ad fines proprios illarum artium; unde aliqui, inquantum sunt bene consiliativi in rebus bellicis, vel nauticis, dicuntur prudentes duces, vel gubernatores, non autem prudentes simpliciter, sed illi solum, qui bene consiliantur de his, quae conferunt ad totam vitam...

«... Bonum artis consideratur non in ipso artifice, sed magis in ipso artificiato, cum ars sit *ratio recta factibilium*: factio enim in exteriorem materiam transiens non est perfectio facientis, sed facti; sicut motus est actus mobilis. Ars autem circa factibilia est: sed prudentiae bonum attenditur in ipso agente, cujus perfectio est ipsum agere; est enim prudentia *recta ratio agibilium*, ut dictum est (art. praec., et arg. 1. huj. art.); et ideo ad artem non requiritur, quod artifex bene operetur, sed quod bonum opus faciat: requireretur autem magis, quod ipsum artificiatum bene operaretur; sicut quod cultellus bene incideret, vel serra bene secaret, si proprie horum esset agere, et non magis agi quia non habent dominium sui actus: et ideo ars non est necessaria ad bene vivendum ipsi artifici, sed solum ad faciendum ipsum artificiatum bonum, et ad conservandum ipsum: prudentia autem est necessaria homini ad bene vivendum, non solum ad hoc quod fiat bonus...

«... Verum intellectus pratici aliter accipitur, quam verum intellectus speculativi, ut dicitur in VI *Ethic.* (cap. 2): nam verum intellectus speculativi accipitur per conformitatem intellectus ad

rem; et quia intellectus non potest infallibiliter conformari in rebus contingentibus, sed solum in necessariis, ideo nullus habitus speculativus contingentium est intellectualis virtus, sed solum est circa necessaria: verum autem intellectus pratici accipitur per conformitatem ad appetitum rectum; quae quidem conformitas in necessariis locum non habet, quae voluntate humana non fiunt; sed solum in contingentibus, quae possunt a nobis fieri, sive sint agibilia interiora, sive factibilia exteriora; et ideo circa sola contingentia ponitur virtus intellectus practici; circa factibilia quidem *ars*, circa agibilia vero *prudentia* ». (*Summae Theol.*, I Secundae, Q. LVII, A. 4-5. Ediz. cit., pp. 395 e seg., 397 e seg.).

6.

« ... Philosophus dicit, artis esse virtutem, quia non importat rectitudinem appetitus; et ideo ad hoc quod homo recte utatur arte, requiritur quod habeat virtutem, quae faciat rectitudinem appetitus: prudentia autem non habet locum in his, quae sunt artis: tum quia ars ordinatur ad aliquem particularem finem: tum quia ars habet determinata media, per quae pervenitur ad finem: dicitur tamen aliquis prudenter operari in his quae sunt artis, per similitudinem quamdam: in quibusdam autem artibus propter incertitudinem eorum, quibus pervenitur ad finem, necessarium est consilium; sicut in medicinali, et in navigatoria ... ». (*Summae Theol.*, II Secundae, Q. XLVII, A. 4. Ediz. cit., p. 358).

III.

Elementi cristiani nelle formule magiche e nei precetti tecnici degli alchimisti medievali (1).

1.
GIURAMENTO.

Ti giuro, rispettabile iniziato, per la beata e venerabile Trinitá, ch'io non rivelai nulla dei misteri che la Scienza mi ha affidati nei segreti ricetti dell'anima: le cose tutte ch'io ho conosciute per mezzo della Divinitá attorno l'arte, compiutamente le deposi nei miei scritti, svolgendo il pensiero degli antichi a quel modo ch'io ragiono.

Tu accòstati a tutti questi scritti con animo saggio e pio; se

(1) Scelgo e traduco dal testo greco degli *Anc. Alch.* (T. II).

a noi, ignoranti ma non malevoli, vien detto alcunché non buono, correggi i nostri errori, e gioverai a te stesso e ai lettori che han fede in Dio, e sono alieni dal male, e son dabbene, quali, per dire il vero, è oggi difficile trovarne. Salve, nel nome della santa e consustanziale Trinitá, cioè del Padre, del Figlio e dello Spirito Santo. La Trinitá ch'è insieme Unitá: il Figlio che si è incarnato senza peccato per la gloria della Diade della quale è parte; ha rivestito, senza labe, la natura dell'uomo; avendola vista soggetta ad errare, la ha raddrizzata (1). (*Anc. Alch.*, Texte grec., p. 27).

2.

QUALI VIRTÚ MORALI HA DA POSSEDERE COLUI CHE STUDIA LA SCIENZA.

Colui che studia la Scienza ha da essere prima di tutto amante di Dio e degli uomini, temperante, disinteressato, alieno dalla menzogna, e dalla frode, e dal misfatto, e dall'invidia; ha da essere insomma un figlio sincero e fedele della santa e consustanziale e coeterna Trinitá. Colui il quale non possiede codeste bellissime virtú, care a Dio, o chi non cercherá di acquistarle, se stesso ingannerá volendo conseguire cose irraggiungibili, e assai si danneggerá (2). (*Anc. Alch.*, Texte grec., p. 35).

3.

SUGLI APPARECCHI E SUI FORNELLI.
COMMENTARI AUTENTICI SULLA LETTERA Ω.

L'elemento Ω è tondo, composto di due parti, appartiene alla terza zona, quella di Saturno, nel linguaggio degli esseri corporei; poiché nel linguaggio degli incorporei vi è alcunché non rivelabile...

Zosimo a Teosebia spiega benevolmente. [Le cose dette circa] le tinture convenienti, o donna, han fatto volgere in ridicolo il libro attorno i fornelli. Poiché molti, pieni di benevolenza per il loro proprio Genio, hanno schernito [ciò che ho detto circa] le tinture convenienti, e non hanno giudicato conforme a veritá il libro sui fornelli e gli apparecchi...

(1) Codesto giuramento risale probabilmente ai secoli IV-VI dell'èra volgare.

(2) Del V secolo circa dopo Cristo, se si deve tener conto del linguaggio caratteristico usato dallo scrittore.

Ermete e Zoroastro hanno affermato il genere de' filosofi superiore al destino, e per il non allietarsi della felicitá che questo può dare — poiché essi dominano i piaceri, — e per il non attristarsi dei mali che dá — poiché essi conducono sempre vita interiore, — e per il non accettare i bei doni che vengono da esso — poiché li vedono tendere a mala fine . . .

E guarda la Tavola disegnata da Cebete, e da Platone tre volte grande, e da Ermete mille volte grande; [guarda] come Toth interpreta la prima parola sacra, [Toth], il primo uomo, interprete di tutte le cose esistenti, denominatore di tutte le cose corporee . . .

La nostra intelligenza dice: « Il Figlio di Dio, che tutto può e tutto diventa, quando vuole, a ciascuno si manifesta come egli vuole. Gesú Cristo si aggiungeva ad Adamo e lo riconduceva dove prima vivevano i mortali » (1) . . . (*Anc. Alch.*, Texte grec., pp. 228-231).

4.

INVOCAZIONE PREMESSA DA UN MONACO BIZANTINO AL TRATTATO DI COMARIO SULLA PIETRA FILOSOFALE.

O Signore, Dio delle Possanze, demiurgo di tutta la creazione, demiurgo ed artefice delle cose celesti e sopracelesti, o beato e sempiterno, noi esaltiamo, benediciamo, lodiamo, adoriamo la sublimitá del tuo regno. Poiché tu sei il principio e la fine, e a te obbedisce tutta la creazione visibile ed invisibile, poiché tu la creasti. Dacché il tuo servo fu creato ed eterno è il tuo regno, noi ti supplichiamo, Signore misericordiosissimo, per il tuo ineffabile amore verso gli uomini, illumina le nostre menti e i nostri cuori, affinché noi glorifichiamo te, solo e vero Dio nostro, e padre del Nostro Signore Gesú Cristo, assieme col tuo Spirito Santo buono e vivificante, ora e sempre, e per i secoli dei secoli. Amen. (*Anc. Alch.*, Texte grec., pp. 289 e seg.) (2).

---

(1) Di Zosimo (fine del III secolo dopo Cristo).

(2) L'attribuzione a un monaco bizantino è del Berthelot (*Anc. Alch.*, III, p. 278, n. 2), e mi pare attendibile. Ritengo superfluo dare altri esempi dell'intervento di elementi religiosi positivi nelle speculazioni degli alchimisti medievali.

CAPITOLO V.

LE ENCICLOPEDIE
I PRIMI TRATTATI D'ARTE
MEDIEVALI

SOMMARIO: I. TEORIA E PRATICA DELLE ARTI FIGURATIVE NELLE ENCICLOPEDIE MEDIEVALI. — Valore che ebbero e funzione storica che esercitarono le enciclopedie durante il Medio Evo. — Esse tennero luogo, per le singole scienze e le arti, dei trattati speciali, o smarriti o dimenticati e mal noti. — Quel che non è il caso di cercarvi, e quel che si è sicuri di rinvenirvi. — Il contenuto rimane in esse invariato attraverso le mutate disposizioni della materia. — Inutilitá di passarle tutte in rassegna. — Ci contenteremo di assumere ad esempio delle altre lo *Speculum majus* di Vincenzo da Beauvais. — Il contenuto dello *Speculum* non differisce (eccetto per i capitoli filosofici dedóttivi dalla *Summa* di San Tommaso) dal contenuto delle *Etymologiae* di Sant'Isidoro. — È degno di rilievo il modo come la materia accòltavi fu nello *Speculum* distribuita e svolta. — Dubbi sorti attorno l'autenticitá dello *Speculum morale*: diverse teorie sostenute in proposito dagli studiosi. — L'importante per noi è che lo *Speculum* sia nel suo complesso un veridico testimone della cultura medievale. — Scopi pratici che Vincenzo di Beauvais si propose accingendosi alla sua fatica; inutili tentativi di ridurla a minori proporzioni; necessitá di dividerla almeno in quattro parti, concernenti la natura e la proprietá di tutte le cose (*Speculum naturale*), la materia e l'ordine di tutte le arti (*Speculum doctrinale*), le qualitá e gli atti dei vizi e delle virtú (*Speculum morale*), e finalmente la serie dei fatti umani attraverso i tempi (*Speculum historiale*). — Il filo ideale che collega fra loro le varie parti dello *Speculum*, qual fu isolato dal Didron. — Diverso ordinamento che ha la materia nelle *Etymologiae*. — Alle arti è assegnata nella concezione del mondo secondo il Bellovacense una funzione essenzialmente pratica. — Fonti principali di

Vincenzo sono per codesto rispetto le opere di Plinio e di Vitruvio: si riprende talora il sistema pliniano di discorrere delle applicazioni artistiche a proposito della materia prima onde si foggiano determinati oggetti. — L'undicesimo libro dello *Speculum doctrinale* concerne le arti meccaniche: tra queste, le arti figurative. — Abbondanza degli insegnamenti pratici raccolti dal Bellovacense; il trattatello dell'arte di edificare. — Difficoltá di ricostruire una coerente teoria del Bellovacense attorno l'arte; per l'architettura si ritrovano ripresi tali e quali i concetti di Vitruvio, talvolta per l'interposto mezzo delle *Etymologiae* di Sant'Isidoro. — Criteri pratici secondo i quali il Medio Evo graduò nella sua considerazione le varie arti figurative. — Le enciclopedie documentano la teoria dell'arte pedagogo, che prevalse nel Medio Evo. — Le enciclopedie scolpite e le dipinte: le 1814 statue della cattedrale di Chartres. — Altre rappresentazioni artistiche della scienza universale: il pavimento a mosaico della cattedrale d'Otranto e la sua retta interpretazione enciclopedica; gli affreschi del Cappellone degli Spagnoli in Santa Maria Novella di Firenze. — Importanza di codeste enciclopedie figurate: gli artisti son tratti a individuare il complesso delle loro nozioni tecniche. — II. Le « Compositiones » lucchesi. — Esse sono la piú antica silloge medievale di precetti pratici in servizio delle arti figurative. — Ritrovamento e descrizione che ne fece il Mabillon nel secolo decimosettimo; edizione lacunosa e scorretta che ne diede il Muratori nelle *Antiquitates italicae Medii Aevi*; propositi del Giry (non tradotti in atto), di darne un'edizione critica. — Le *Compositiones* ingiustamente trascurate dagli studiosi d'arte e di storia. — Loro importanza scientifica affermata dal Berthelot; precisione e ricchezza del contenuto, trascuratezza della forma letteraria. — Ricette e insegnamenti con prossimo riferimento alle arti; i limiti della tecnica non vengono mai oltrepassati. — Importanza linguistica delle *Compositiones*: esempio prezioso del rozzo gergo onde veniva formandosi il nuovo linguaggio degli artisti italiani. — III. Il « De coloribus et artibus Romanorum » attribuito ad Eraclio. — Le tre edizioni fattene fin ora, dal Raspe (1781), dalla Merrifield (1849), e dall'Ilg (1873), non hanno messo a profitto il piú antico ed autorevole manoscritto dell'opera: quello conservato nella Biblioteca di Valenciennes. — Ne sará riprodotto il testo alla fine del presente volume. — La grande diffusione del *De coloribus* nel Medio Evo è attestata dalle molte copie manoscritte, complete o parziali, che tuttora ne restano. Nel manoscritto di Valenciennes il trattato di Eraclio si presenta sotto la forma di un poemetto di 208 esametri, divisi in due libri e in ventun capitoli. — Il terzo libro in prosa, conservato dal manoscritto del Museo Britannico e da quello della Nazionale di Parigi, ed affermato apocrifo

dalla Merrifield. — L'analisi interna dell'opera permette di convalidare con nuovi argomenti la sagace intuizione della Merrifield. — Caratteri inconfondibili della parte poetica. — Eraclio è un tecnico e un artista assieme, con una non volgare personalitá di scrittore. — Digressioni non oziose del poemetto; sua sinceritá; suo valore quasi autobiografico. — Sicurezza degli insegnamenti, avvalorati dall'esperienza personale del poeta. — Dubbi insussistenti sorti sulla pratica artistica di Eraclio. — Il terzo libro del *De coloribus*, posto a raffronto coi primi due, fa súbito l'impressione d'un'opera differente e di diverso autore: esso non è se non un'arida e impersonale sequela prosastica di ricette, di formule pratiche e di notiziole leggendarie sul vetro e sui colori. — Altri argomenti pei quali si conferma la sicurezza ch'esso sia opera di piú tardi raccoglitori. Se ne puó dunque astrarre nello studio del *De coloribus*, in quanto ci interessa ai fini della presente opera. — Lunghe discussioni svoltesi sulla individualitá storica di Eraclio. — La signora Merrifield ne fece un cittadino dell'Italia del sud, vissuto fra il nono e il decimo secolo dopo Cristo. — L'Ilg, aderendo soltanto in parte a codesta tesi, ritardò la data della composizione del poemetto al secolo decimo, e sostenne l'inesistenza storica dell'Eraclio al quale esso era attribuito. — Argomentazioni dell'Ilg: la soprascritta del codice parigino; la Ἡρακλεία λίθος di Plinio; il mitico Eraclio conoscitor di gemme, e l'imperatore Eraclio. — Errori e sviste dell'Ilg: la soprascritta del codice parigino non ha nulla di anormale, se non negli epiteti laudativi dell'autore, i quali possono essere stati aggiunti dai copisti; mancano argomenti per negare la notorietá di Eraclio nei tempi suoi; non è esatto che il *De coloribus* sia attribuito ad Eraclio dal solo codice parigino; come si spiega il silenzio del codice di Valenciennes in proposito. — Il *De coloribus* è molto probabilmente un'opera incompiuta: sproporzione fra il primo e il secondo libro, e fra il titolo e il contenuto dell'opera. — Valore del poemetto di Eraclio nella serie delle opere che veniamo esaminando. — Se dal punto di vista tecnico rimane addietro alle altre compilazioni giá note, ha maggior importanza di esse per il rispetto puramente scientifico o filosofico. — Eraclio ha piú diretta visione degli scopi e del significato spirituale delle arti figurative; ama le arti, è artista egli stesso, ne discorre da artista. — IV. LA « SCHEDULA DIVERSARUM ARTIUM » DI TEOFILO MONACO. — Meglio che alle altre opere fin qui esaminate le si addice il titolo di « trattato ». — I manoscritti che ne restano attestano la diffusione ch'essa ebbe nel Medio Evo. — Fortuna singolare della *Schedula* anche dopo l'invenzione della stampa. — Le cinque edizioni che se ne fecero dalla fine del Settecento alla fine dell'Ottocento, per cura di Efraimo Lessing (1781), del Conte De L'Escalopier (1843), di R. Hen-

drie (1857), dell'ab. Bourassé (1862), e di A. Ilg (1874). — Non ostanti le numerose edizioni, gli studiosi moderni hanno mal conosciuto e inadeguatamente valutato codesta opera cosí importante. — Quando fu composta la *Schedula*, e da chi? — Il *Breviarium diversarum artium* menzionato tra i suoi fonti dall'ancora sconosciuto autore del *Lumen animae*, non sembra da identificare col trattato di Teofilo. — Importanza della questione. — Il piú antico manoscritto della *Schedula* risale al secolo XII. — Ipotesi non giustificate di vari studiosi sull'epoca nella quale fu composto il trattato delle diverse arti. — L'opinione sostenuta in modo persuasivo dal Guichard conviene coi dati della tradizione manoscritta: l'autore della *Schedula* visse tra la fine del secolo undicesimo e gli inizi del duodecimo. — Scarse notizie su Teofilo; suoi propositi nel comporre la *Schedula*. — Vastitá dell'opera, e sicurezza della dottrina dimostratavi dal compilatore. — È sicuro ch'egli conobbe bene l'Italia e l'Oriente bizantino: di che porge indizio il suo trattato, con la parte preponderante che vi è fatta alle arti piú coltivate nei paesi latini e negli orientali. — Dubbi degli studiosi sulla nazionalitá di Teofilo; concordia dei piú nel ritenerlo tedesco. — Argomenti che sembrano suffragare codesta supposizione: il secondo nome attribuito a Teofilo da un manoscritto della *Schedula*. — Tentativi vani di una piú sicura identificazione del nostro. — Nuovi argomenti dedotti dal *Lumen animae* e dal contesto della *Schedula*, per affermare la nazionalitá alemanna di Teofilo. — Ad essi è agevole contrapporne altrettanti, non meno validi, nel senso opposto. — Il secondo nome, Ruggero, concessa anche la sua storicitá, non è sicura dimostrazione di origine tedesca di chi lo portava; sopra tutto, dati i rapporti intimi esistenti allora fra gli alemanni e le nostre popolazioni, specialmente dell'Italia del nord. — L'origine italiana di Teofilo vien confermata dall'attestazione d'un codice nel quale il suo trattato è detto *lumbardicus*. — Accanto alle forme tedesche (spiegabilissime), abbondano nella *Schedula* quelle del novello volgare italico. — La testimonianza del *Lumen animae* non ha valore agli occhi stessi di coloro che sostengono l'origine forestiera di Teofilo. — Maggior peso hanno gl'indizi ch'è dato trarre dal contesto della *Schedula*, ch'è opera di evidente orientamento meridionale, latino e bizantino. — Non il solo contenuto del trattato attesta le sue origini meridionali; bensí anche gli accenni storici a nazioni contemporanee, nei quali son trascurati i territori alemanni. — La *Schedula* riuscirebbe storicamente inesplicabile, se fosse opera d'un tedesco; mentre, essendo opera d'un italiano, rappresenterebbe la logica conclusione di studi protratti per secoli e giá parzialmente espressi in opere precedenti. — Il trattato d'Eraclio è scritto in prosa, e diviso in tre libri e in 171 paragrafi, con una *praefatio* e con due

prologhi, collocati rispettivamente agli inizi del primo e degli ultimi due libri. — Il primo libro tratta specialmente della pittura; il secondo dell'arte vetraria; il terzo dei metalli e della loro lavorazione, e di alcune arti minori. — Omissioni singolari in tanta vastitá di disegno: l'architettura, la statuaria, e la tessitura. — Possibili giustificazioni, nel carattere pratico dell'opera: per l'architettura sovveniva il trattato vitruviano; meno coltivata era la statuaria, e difettavano i fonti a cui ricorrere, mentre d'altra parte v'era minor luogo per un insegnamento tecnico di codest'arte; l'industria tessile poteva ritenersi giá considerata (per i suoi riflessi artistici), nei capitoli destinati alla pittura; né d'altro lato era agevole trattarne da parte d'un profano. — Singolari qualitá d'ingegno e di fantasia sollevano Teofilo molto al di sopra del livello d'un modesto osservatore: egli è un divoto della religione e un amante delle arti. — Scopi morali ch'egli afferma di proporsi: passione per l'arte rivelata dal suo linguaggio. — Colorita descrizione d'un tempio. — Teofilo segue il concetto utilitario dell'arte maestra di bene; e tutto nell'arte gli sembra dono diretto del settemplice spirito di Dio. — Gli manca una teoria dell'arte nitida e conseguente; ciò non toglie però ch'egli varchi nei suoi insegnamenti i limiti della pura pratica manuale, per farsi maestro di piú nobili artifíci. — Sono per questo notevoli alcuni suoi capitoli sulla pittura: d'onde l'ipotesi ch'egli stesso praticasse l'arte pittorica. — La *Schedula* è, concludendo, l'opera piú importante prodotta dal Medio Evo nel campo della trattatistica d'arte. — Essa dimostra come gli studiosi della tecnica rimanessero in quell'epoca distinti e lontani dai filosofi. — Unico filo di congiunzione fra gli uni e gli altri poterono essere le teorie filosofiche professate dagli studiosi della chimica e dell'alchimia. — Alla soglia del Rinascimento gli studiosi e gli artisti si affacciano senza aver trovato una soluzione scientifica del problema dell'arte.

I.

« Nell'immenso naufragio della civiltá e del sapere antichi, le enciclopedie erano come tante tavole di salvezza alle quali s'afferravano i naufraghi dell'etá media; ai quali anzi nel diluviare della barbarie e dell'ignoranza esse apparivano quasi nuove arche sacre, destinate a contendere ai flutti e a tramandare alle generazioni superstiti gli avanzi

della scienza umana » (1). Cosí l'autore del migliore studio che noi possediamo sull'enciclopedismo italiano delle origini ha opportunamente determinato il valore che ebbero e la funzione storica che esercitarono le enciclopedie durante il Medio Evo. E delle enciclopedie è doveroso tener qui discorso — sia pur molto sommario, — e perché il loro medesimo carattere di compilazioni scientifiche e la lingua latina in che erano scritte le rendeva — qual che ne fosse la patria — internazionali, e quindi non meno italiane che spagnole o francesi od inglesi; e perché, o dando nuovo rilievo e maggior diffusione a nozioni e precetti giá noti, o anche, talora, trasformando e deformando l'antica materia, tennero luogo, per le singole scienze e le arti, dei trattati speciali, o smarriti o dimenticati e mal noti (2).

Naturalmente non è il caso di cercare nelle compilazioni enciclopediche quella novitá di cognizioni scientifiche e di pensieri filosofici che durante il Medio Evo fece talora difetto anche nei trattati originali. È bensí da cercare in esse quello che attraverso l'etá di mezzo fu piú universalmente noto, di tutte le arti e le scienze; quello che fu dunque patrimonio intellettuale degli uomini di molti secoli, e diede il primo fondamento alle speculazioni piú vaste del Rinascimento.

Chi ha pratica delle enciclopedie medievali (intendo di quelle che comprendevano il fiore d'ogni scienza, e non delle

---

(1) V. Cian, *Vivaldo Belcalzer e l'enciclopedismo italiano delle origini* (nel *Supplemento n. 5 al Giornale storico della Letteratura italiana*), Torino, Loescher, 1902, p. 33.

(2) Osservando le vicende della loro storia, « vediamo che non tutto in essa è ripetizione o riproduzione dell'antico; che, accanto a masse immobili, quasi direi cristallizzate, v'è la materia mutabile che si trasforma e deforma e si rinnova con un procedimento che non è solo di aggregazione meccanica, ma anche di assimilazione e d'evoluzione, attraverso a stadi che si possono segnare ciascuno con qualche nome famoso: Aristotele, il maggiore enciclopedista dell'antichitá, Plinio il vecchio, Isidoro di Siviglia, Vincenzo di Beauvais . . . ». (Cian, *V. Belcalzer*, giá cit., p. 33).

compilazioni parziali, teologiche, filosofiche, mediche, lessicografiche, letterarie, e via dicendo); chi s'è cavato il gusto faticoso di scorrerne piú d'una, sa bene che, attraverso le mutate disposizioni della materia (1), vi rimane normalmente invariato il contenuto. Cosa naturale, del resto, trattandosi di compilazioni condotte sempre sui medesimi fonti, e spesso in gran parte ricalcate le une sulle altre; poiché è ben noto il poco scrupolo ch'ebbero gli uomini del Medio Evo rispetto ai diritti della proprietá letteraria, pur intesa da un punto di vista puramente morale. I plagi e le *deflorationes* onde quei nostri proavi contessevano le opere loro non avevano in sé nulla di riprovevole, per uomini i quali disinteressatamente si adopravano a raccogliere e tramandare altrui, in servizio del vero, il patrimonio indiviso della scienza antica (2). La legittimitá dello scopo giustificava generosamente i mezzi adoprati per conseguirlo; e non era privo di nobiltá spirituale il concetto onde alla pubblica utilitá, e ad un fine puramente morale, si sommetteva ogni considerazione di vanitá privata o di particolare interesse.

In ogni modo, data la sostanziale identitá del contenuto nelle grandi sillogi del Medio Evo, si fa chiara l'inutilitá di passarle tutte in rassegna, per sapere quanta parte la scienza enciclopedica facesse alla teoria e alla pratica delle arti figurative. Basterá sceglierne una, la piú ampia e la piú espressiva, e tenersi a quella come a termine perfetto d'indagine e di conoscenza. Né v'ha dubbio che, fra quante possano presentarsi all'esame nostro, primeggi per ogni rispetto quella che il Gröber giudicò meritamente « *die*

---

(1) Alle quali non furono estranei i due sistemi diversi di classificazione delle scienze — il platonico e l'aristotelico, — che tennero successivamente il campo duranti i secoli del Medio Evo. Cfr.: MARIÉTAN, *Problème de la classification des sciences, d'Aristote à St. Thomas*, Paris, 1901 ; WUNDT, *Einleitung in die Philosophie*, Leipzig, 1901, par. 5; RAVÁ, *La classificazione delle scienze e le discipline sociali*, Roma, Loescher, 1904.

(2) Cfr. DE WULF, *Filos. mediev.*, I, p. 185.

gevältigste mittelalterliche Encyklopädie » (1): lo *Speculum maius* di Vincenzo da Beauvais.

Della quale va pur avvertito che, non ostante fosse composta nel secolo decimoterzo, ben la si può assumere ad esempio del patrimonio scientifico e filosofico di tutto l'antecedente Medio Evo, sol che si faccia eccezione per quei capitoli filosofici che un piú tardo addizionatore vi dedusse letteralmente dalla *Summa* dell'Aquinate. È per esempio agevole, ponendola a raffronto con le *Etymologiae* di Sant' Isidoro, osservare come la parte sostanziale del suo contenuto scientifico e pratico si trovi giá, all'incirca, in quest'opera di tanti secoli anteriore. Né è ignoto ad alcuno che l'enciclopedia composta dal Santo sivigliano agli inizi del settimo secolo dopo Cristo (2), serví per oltre cinquecento anni come libro di testo nelle scuole d'ogni parte d'Europa. Onde la tradizione scientifica, dirò cosí, « ufficiale », da Sant'Isidoro a Vincenzo di Beauvais, vegetò in una immobilitá che solo il meraviglioso acume di San Tommaso valse a interrompere, innovando non il sapere pratico ed empirico, bensí i fondamenti teorici e filosofici del sapere.

Sebbene nell'enciclopedia del Bellovacense abbia per noi speciale interesse soltanto la seconda parte, lo *Speculum doctrinale* (che raccoglie in uno dei suoi diciassette libri tutta la filosofia ed in un altro tutta la pratica dell'arte, quali il grande compilatore le apprese dai fonti a lui noti), è pur degno di rilievo il modo come tutta la materia accol-

(1) In *Grundriss d. Rom. Phil.*, II, I, 248.

(2) « Scripsit quoque in ultimo ad petitionem Braulionis Caesaraugustani episcopi librum *Etymologiarum*, quem cum multis annis conaretur perficere, in eius opere diem extremum visus est conclusisse ». (Cfr.: MAX MANITIUS, *Geschichte der Lateinischen Literatur*, I Teil, München, 1911, pp. 52-70). Sant'Isidoro, nato circa il 570, morí il 4 aprile del 636.

tavi fu distribuita e variamente svolta. Ha un suo valore anche il posto assegnato alla considerazione teorica e tecnica delle arti figurative, in un'opera che — sconnessa per la sua medesima natura — pur trasse un intimo pregio di coesione e una singolar coerenza spirituale proprio dai criteri onde la materia vi fu classificata e ordinata entro il quadro d'una vasta concezione del mondo. E però mi sia lecito riassumere brevemente il contenuto e l'ordinamento dello *Speculum,* tal quale esso è pervenuto a noi. Sarebbe infatti un fuor d'opera riprender qui la gran questione che s'è a lungo agitata attorno l'autenticitá della parte concernente la morale. Sia stata questa aggiunta all'enciclopedia di Vincenzo da un piú tardo compilatore, poco dopo l'anno 1300 (come fu autorevolmente sostenuto da molti studiosi stranieri), o sia stata dallo stesso Bellovacense concepita e in gran parte compilata, e soltanto condotta a termine dopo la sua morte da un fratello, e legittimamente riunita all'opera (a quel modo opinò un erudito italiano) (1); quello che c'importa — come s'è giá detto — è che lo *Speculum maius* sia nel suo complesso un veridico testimone della cultura posseduta dal Medio Evo, e che ci ponga in grado di conoscere qual fosse allora il posto assegnato alle arti figurative, nel vasto giro dell'universa scienza. Non tornerò dunque, ogni istante, a ricordare i dubbi che si addensano sul vero autore di una parte dell'enciclopedia; quale noi lo possediamo, lo *Speculum maius* si divide in quattro libri

---

(1) Basti vedere in proposito QUETIF ET ECHARD, *Script. O. P.*, I, pp. 215 e segg.; DAUNOU, *Vincent de Beauvais,* in *Histoire littéraire de la France,* T. XVIII (1835), spec. le pp. 475 e segg.; e CARLO GIAMBELLI, *Di Vincenzo Bellovacense,* in *Atti della R. Accademia dei Lincei, Rendiconti,* Vol. II (1886), I, pp. 562-72; II, pp. 103-108, 169-183: spec. le pp. 177 e seg. Una bibliografia amplissima dell'argomento si troverá nel *Repertoire* dello Chevalier; ma niuno (oltre i da me ricordati) ha detto finora alcunché di nuovo sullo *Speculum morale.* In sostegno della sua ipotesi il Giambelli avrebbe potuto ricordare che qualcosa di simile accadde anche per l'enciclopedia di Sant'Isidoro.

o « specchi »: il naturale, il dottrinale, il morale e l'istoriale (1).

Gli scopi pratici che Vincenzo si propose accingendosi a quella sua sterminata fatica, furono da lui stesso spiegati nel *Prologus* premesso allo *Speculum naturale*, né io saprei rinnovarne l'esposizione con parole migliori:

« Quoniam multitudo librorum et temporis brevitas, memorie quoque labilitas non patiuntur cuncta que scripta sunt pariter animo comprehendi, mihi omnium fratrum minimo plurimorum libros assiduo revolventi, ac longo tempore studiose legenti; visum est tandem (accedente etiam maiorum meorum consilio) quosdam flores pro modulo ingenii mei electos ex omnibus fere quos

(1) Non avendo potuto consultare le preziose e rarissime edizioni di Strasburgo (1473) e di Norimberga (1483-86), son costretto a valermi della men corretta edizione fattane in quattro tomi separati, con distinta numerazione, da Ermanno Liechtenstein, in Venezia, nell'ultimo decennio del secolo XV. Il primo tomo ha per frontespizio il solo titolo del libro contenutovi:

SPECULUM NATURALE VINCENTII

ma l'*explicit* aggiunge a codesta sommaria indicazione tutte le informazioni desiderabili:

« Operis preclari Speculi cōis Speculum naturale ab eximio || doctore Vincentio almeque beluacensis ecclesie presule: Ac sancti do || minici ordinis professore editum feliciter finit. Impensisque non mediocri || bus at cura sollertissima, Hermanni liechtenstein Coloniensis agrip || pine colonie: Nec non emendatione diligentissima est Impressum || Anno. Salutis. M.CCCC. lxxxxiiij. Idibus maij. Venetiis Sedente Di || vo Alexandro. vj. pontifice Maximo. Regnanteque Maximiliano pri || mo Romanorum rege invictissimo Faustissimoque Semper Augusto.

« Summe et individue trinitati. Ihesu christi crucifixe humani || tati: eiusque gloriosissime matri Marie sit laus honor et gloria per in || finita secula seculorum. Amen ».

Il titolo complessivo e la distribuzione generale della materia in quattro parti, si ricavano dall'inizio del *Prologus* (« Opus preclarum *Speculum Maius* intitulatum, in *Speculum naturale*, *Speculum doctrinale*, *Speculum morale* et *Speculum historiale* quadripartitum Vincentii presulis inchoat numine felici . . . » c. 1 *r.*), e sono meglio spiegati in un passo che riferirò piú oltre.

legere potui, sive nostrorum id est catholicorum doctorum, sive gentilium, s. philosophorum et poetarum, et ex utrisque historicorum, in unum corpus voluminis quodam compendio et ordine summatim redigere. Ex his dumtaxat precipue que pertinere videntur vel ad fidei nostre dogmatis astructionem, vel ad morum instructionem, sive ad excitandam charitatis devotionem, aut divinarum scripturarum mysticam expositionem, vel ad ipsius veritatis manifestam aut simbolicam declarationem, ut et studio meo quasi modum quendam imponens curiositati mee, ceterorumque nonnullorum forsitan mei similium (quorum studium et labor est plurimos legere eorumque flores excerpere), per hoc unum grande opus utcumque satisfacere, et laboris mei fructum poscentibus non negare » (1).

La mole dell'opera per tal modo congegnata aveva raggiunto ben tosto, nell'esecuzione, straordinarie proporzioni; sí che, e per motivi di pratica opportunitá, e per aderire al desiderio de' confratri e del priore, e, infine, per imporsi una penitenza in remissione de' suoi peccati, il buon frate Vincenzo s'era provato di ridurla alla misura di un libro maneggevole; ma il tentativo non aveva sortito buon esito, e per il tempo e per la spesa occorrenti, e perché la vasta opera cosí faticosamente compiuta minacciava di uscirne miseramente deformata.

D'onde la necessitá di dividere almeno lo *Speculum* nelle quattro parti, ben distinte fra loro, concernenti a volta a volta la natura e le proprietá di tutte le cose, la materia e l'ordine di tutte le arti, le qualitá e gli atti di tutte le virtú e di tutti i vizi, e finalmente la serie dei fatti umani attraverso tutti i tempi (2).

---

(1) *Prologus*, cap. I, c. 1 *r*. Trascrivo tal quale, modificando — o aggiungendo dove occorra — soltanto la punteggiatura.

(2) « *De quadripharia divisione totius*. Quoniam iam hoc ipsum opus causa iam dicta superius ad tante magnitudinis immensitatem excreverat, ut in triplo (quemadmodum opinor) bibliothece sacre mensuram excederet, et per hoc sine labore vel sumptu nimio transcribi non posset; multorum rogatu fratrum intercedente, insuper et priore meo favente, mihique in remissionem peccatorum meorum pariter

In sostanza, il Bellovacense classifica i diversi oggetti delle nostre conoscenze secondo la loro natura; ma la divisione cosí ottenuta sottopone poi a una revisione cronologica, e l'ordinamento che ne nasce tien conto cosí delle intime affinitá delle cose, come della loro successione nel tempo e nell'esperienza umana. Onde vien prima la natura, poi la scienza, quindi la morale, in fine la storia.

Il filo ideale che via via collega l'una con l'altra le varie parti dello *Speculum,* e connette intimamente fra loro i singoli argomenti, è stato acutamente isolato da un insigne studioso del pensiero e dell'arte medievale, il Didron (1). Alla guida del quale converrá pure che ci affidiamo un istante, per meglio chiarire a noi stessi il complesso organismo di quella grande enciclopedia.

Prima che il mondo fosse, esisteva Dio, e viveva solitario nella sua eternitá ed immensitá (trattato dell'essenza di Dio, della sua natura ed attributi): per riflettersi nelle sue opere, per farsi amare, adorare e comprendere dalle sue creature, Dio creò prima gli angeli (trattato degli spiriti celesti, angeli e demoni), quindi il cielo e la terra (trattato di geografia e di mineralogia). Alla creazione del sole, della

---

iniungente ut totum opus abbreviando in librum manualem ad modum unius biblie redigerem, hoc ipsum facere tentavi ut potui. Sed nisi per nimiam longitudinem temporis, vel absque nimio dispendio vel depravatione ipsius operis implere non valui. Quapropter ipsum opus universum in quattuor partes principales tanquam in quattuor volumina perfecta et a se invicem separata distinxi. Quarum una continet totam historiam naturalem; alia vero totam seriem doctrinalem; tertia vero totam eruditionem moralem; quarta totam historiam temporalem. Prima siquidem prosequitur naturam et proprietatem omnium rerum; secunda vero materiam ed ordinem omnium artium; tertia proprietates et actus omnium virtutum et vitiorum; quarta seriem omnium temporum ...». (*Speculum naturale. Prologus,* cap. XVI, c. 3 *r.*).

(1) *Iconographie chrétienne. — Histoire de Dieu.* — Paris, Imprimerie Royale, MDCCCXLIII. (In *Collection de documents inédits sur l'histoire de France.* Troisième série. Archéologie).

luna, degli astri, tengon dietro nozioni di astronomia e di astrologia; alla germinazione delle piante, nozioni di botanica, di agricoltura, di orticoltura; al primo sorgere delle bestie, uccelli, pesci, animali terrestri, tutta una zoologia. Quando giunge l'uomo, una compiuta dissertazione antropologica lo studia nel suo corpo, nella sua anima, nelle sue razze; ne fa l'anatomia e la fisiologia. Mentre Iddio si riposa, l'umile spositore delle sue opere esamina ed ammira la disposizione e l'armoniosa bellezza dell'Universo. Breve serenitá; ché l'armonia è presto turbata dalla caduta dell'uomo, e il bel dramma cosmico che si sviluppava simmetricamente, si disgiunge e si scompiglia. Allora gli elementi si scatenano, e turbano il mondo fisico, mentre le passioni sconvolgono il mondo morale. Quindi vulcani, uragani, malvagitá e delitti. Qui termina, nella tragedia umana, la prima famiglia delle scienze: quella che comprende le scienze naturali.

L'uomo è caduto, ma può risollevarsi; può, mediante la scienza, conquistare una nuova dignitá. Quindi il pio enciclopedista gli insegna a parlare e a ragionare: ecco, in servigio della sua emancipazione dal peccato, trattati di grammatica, di logica, di retorica, di geometria, di matematica, di musica, d'astronomia. Non basta: vi sono altre scienze, suscettibili di applicazioni pratiche: ecco l'economia per la vita domestica, la politica per la vita pubblica; ecco le arti meccaniche, l'architettura, la navigazione, la caccia, il commercio, la medicina! Con la quale e le quali ha termine la classe delle scienze propriamente dette, e si conclude lo *Specchio* dottrinale.

È bene che l'uomo sappia; ma è pur necessario che l'uomo agisca. Vengano dunque le scienze morali, e gl'insegnino la condotta da seguire. Il buon cammino si svolge sur una linea retta, che si chiama « legge », che è divina ed umana, antica e nuova, e dunque eterna, ed all'uomo insegnerá i doveri da compiere, insegnandogli che siano e quali siano le virtú. Ecco, l'un dopo l'altro, tanti trattati quante sono le virtú speciali. Bisogna credere, sperare,

amare, esser casti, umili, dolci, pazienti, temperanti, coraggiosi, prudenti. Solo per tal modo l'uomo conseguirá la beatitudine nelle meravigliose bellezze del Cielo, che sono con voce commossa enumerate e descritte. Se l'anima s'indugia o devia lungo il cammino, cade nel Purgatorio: molti e vari sono i peccati, i mortali ed i veniali, e van conosciuti per essere evitati. Chi smarrisca del tutto la strada, l'Inferno l'attende, dove son puniti con rigore singolare l'orgoglio, l'invidia, la bestemmia, la pigrizia, la simonía. Con questa fosca descrizione dei peccati piú tristi si chiude lo *Specchio* morale.

L'uomo è nato; sa; agisce: possiede la scienza e la morale. Può dunque vivere nel mondo e tessere la sua storia. Qui si raggruppano tutte le epoche della storia universale del genere umano, a partire dal giorno in che, per il peccato originale, l'uomo fu condannato a vivere in terra e ad avere una storia. Ecco il racconto delle vicende d'ogni popolo, dalla sua prima origine all'anno di Nostro Signore 1244. Il limite è segnato al buon narratore dall'epoca stessa della sua vita mortale; ma non è detto che ai suoi occhi spirituali non sia dato oltrepassare i confini dell'esistenza fisica e penetrare i misteri dell'avvenire. Quindi egli sa e narra altrui quando giungerá l'ora che il tempo sia compiuto, e l'Universo muoia, e l'uomo sia giudicato, e l'eternitá senza fine ricominci, chiusa la breve parentesi della creazione e della storia (1).

---

(1) Cfr. DIDRON, *Op. cit.*, pp. 13-15. Affatto diverso è l'ordinamento della materia nell'enciclopedia di Isidoro, divisa come segue in venti libri: I, *De grammatica*; II, *De rhetorica et dialectica*; III, *De quatuor disciplinis mathematicis*; IV, *De medicina*; V, *De legibus et temporibus*; VI, *De libris et officiis ecclesiasticis*; VII, *De Deo, Angelis, et fidelium ordinibus*; VIII, *De Ecclesia et sectis diversis*; IX, *De linguis, gentibus, regnis, militia, civibus, affinitatibus*; X, *Vocum certarum alphabetus*; XI, *De homine et portentis*; XII, *De animalibus*; XIII, *De mundo et partibus*; XIV, *De terra et partibus*; XV, *De aedificiis et agris*; XVI, *De lapidibus et metallis*; XVII, *De rebus rusticis*; XVIII, *De bello et ludis*; XIX, *De navibus, aedificiis et vestibus*; XX, *De penu et instru-*

Le arti figurative scompaiono addirittura in questa portentosa evocazione dell'universa vita. Il che non vuol dire che anche ad esse il mirabile narratore non abbia a suo tempo conceduto la debita attenzione. Se non che, era naturale che in una concezione del mondo cosí intensamente dominata dalle idee religiose e morali si assegnasse alle arti una funzione essenzialmente pratica e se ne considerasse l'officio piuttosto agli scopi delle possibili applicazioni economiche, che non a quelli del diletto spirituale. Si rispecchia insomma anche per codesto rispetto nello *Speculum maius* la reale condizione delle cose, in quell'epoca che il grande enciclopedista riflesse ed espresse nell'opera sua.

Quel tanto che vi è, teoricamente, di originale in confronto della tradizione classica e della medievale, è — come ho giá avvertito — dedotto dalla *Summa* dell'Aquinate; e si trova per l'appunto in quella parte dell'opera attorno al cui vero autore si addensano i dubbi degli studiosi: in quei paragrafi dello *Speculum morale,* nei quali si riprende l'antica questione delle virtú e delle loro distinzioni, e con le parole medesime di San Tommaso si distingue l'arte, *recta ratio factibilium,* dalla prudenza, *recta ratio agibilium,* e si afferma l'indipendenza dell'opera artificiata, in quanto tale, dall'intenzione con la quale fu eseguita: « *non enim pertinet ad laudem artificis in quantum artifex est qua voluntate opus*

---

mentis domesticis et rusticis. Va avvertito che, per esplicita testimonianza di quel vescovo Braulione al quale Sant' Isidoro dedicò il suo libro, le *Etymologiae* non ebbero dal loro autore l'attuale divisione in venti libri. Sant' Isidoro, che morí prima di compiere l'opera, aveva bensí apprestato i titoli, che furono mantenuti quando lo stesso Braulione divise l'enciclopedia a quel modo che ci è pervenuta. (Cfr. MIGNE, *Patrologiae Cursus,* Series II, T. LXXXII, col. 67). Tutto induce in ogni modo a supporre che l'ordine di successione dei libri fosse giá stabilito da Sant' Isidoro, qual noi lo conosciamo, se anche egli non fece a tempo ad attuarlo.

faciat; sed quale sit opus quod facit » (1). Il resto è compendio, rifacimento, adattamento di nozioni pratiche, raccolte dai testi classici piú noti agli scrittori medievali, e sopra tutto dalle opere di Plinio e di Vitruvio. Vi è anzi in qualche parte, sebbene con molto minore ampiezza, ripreso il sistema pliniano di discorrere di alcune applicazioni artistiche a proposito della materia prima onde si foggiano determinati oggetti. Per esempio, il libro settimo dello *Speculum naturale* tratta *De corporibus mineralibus* (c. 70 *v.*-81 *v.*), e non vi mancano accenni all'uso tecnico dei metalli in servizio delle arti figurative (2); e il libro ottavo, *De lapidibus diversi generis,* contiene, fra mezzo ai dati e alle notizie scientifiche o favolose e alle riflessioni morali, anche i riferi-

---

(1) *Speculum morale*, ediz. Liechtenstein, Venezia, 1492, Libro I, Cap. III, c. 34 *r.* Si veda anche quello che nello stesso *Speculum* è detto dell' intelligenza e della fantasia (L. XXV, Cap. II, III, VII, c. 300 *v.*-301 *v.*).

(2) Ecco i titoli e il contenuto di alcuni capitoli:
III: *De metallis et eorum origine* (c. 70 *v.*);
VI: *De artificiali eorundem transmutatione* (c. 71 *r.*);
VII: *De auri natura* (c. 71 *r.*);
IX: *De quibusdam modis aurum investigandi* (c. 71 *r.*);
XII: *De luxuria modernorum in auro* (c. 71 *v.*);
XIII: *De operatione auri in alchimia* (c. 71 *v.*);
XIV: *De virtute ipsius in medicina* (c. 71 *v.*);
XVI: *De argenti natura* (c. 72 *r.*);
XX: *De speculis et vasis ex argento* (c. 72 *v.*);
XXIV: *De ere vel cupro* (c. 72 *v.*);
XXIX: *De scoria eris ac flore et squama* (c. 73 *v.*).

Gli accenni alle applicazioni artistiche sono — come ho avvertito — puramente tecnici. Ecco, per esempio, quel che si dice nel cap. XX, a proposito delle statue e dei vasi d'argento: « . . . Transiit inde materia et in triumphales statuas, mirumque crescit precium fulgoris excecati. Id autem fit hoc modo: miscetur argento tertia pars eris cyprij tenuissimi quod coronarium vocant, et sulphuris vivi quantum argenti. Ita conflantur in vase fictili argilla circumlito. Modus coquendi est donec ipsa se opercula aperiant. Nigrescit et ovi luteo indurati, ut tamen aceto et creta deteratur . . . ». (C. 72 *v.*).

menti all'uso che si può fare delle pietre nell'arte dell'edificare (1).

Ma la trattazione piú nutrita della materia attinente alla pratica delle arti figurative si trova, come ho giá accennato, nella seconda parte dell'enciclopedia di Vincenzo da Beauvais: nello *Speculum doctrinale* (2), l'undicesimo libro del quale concerne le « arti meccaniche », e cioè il lanificio, l'architettura, l'arte fabbrile, la guerresca, la teatrale, la navigatoria, la mercantile, la venatoria, l'agricola, l'alchimistica (3). Cose svariate, tenute assieme per mezzo d'un legame puramente esteriore ed artificiale.

---

(1) Ecco, anche per questo libro, i titoli di alcuni capitoli:
II: *De lapidibus edificationi aptis* (c. 81 *v.*);
IV: *De quorundam lapidum miraculis* (c. 82 *r.*);
VII: *De arena et eius speciebus* (c. 82 *r.*);
XIII: *De silice* (c. 82 *v.*);
XX: *De miraculo magnetis in ferrum attractione* (c. 83 *r.*);
XXXI: *De luxuria hominum in gemmarum preciis et aspectibus* (c. 84 *r.*);
XXXIX: *De adamante* (c. 87 *r.*).

(2) *Inc.*: SPECULUM DOCTRINALE VINCENTII.

Expl.: « Operis preclari speculi cõis Speculum doctrinale ab eximio || doctore Vincentio almeque Beluacensis ecclesie presule: Ac sancti do || minici ordinis professore editum feliciter finit. Impensisque non mediocri || bus at cura sollertissima. Hermanni liechtenstein Coloniensis agrip || pine colonie: Nec non emendatione diligentissima est Impressum || Anno Salutis. M.cccc.lxxxxiiij. Idibus ianuarii. Uenetiis Sedente || Diuo Alexandro. vj. Maximo pontifice Regnanteque Maximilia || no primo Romanorum rege inuictissimo Faustissimoque Semper Au || gusto.

« Summe et individue trinitati. Ihesu christi crucifixe humani || tati: eiusque gloriosissime matri Marie sit laus: honor et gloria per in || finita secula seculorum. Amen ».

(3) « *Tabula index.*: ... Liber undecimus agit de artibus mechanicis, videlicet de lanificio, de architectura, de arte fabrili, de armatura quoque et arte militari, de arte theatrica, de navigatione et mercatura, de venatione et agricultura et alchimia. Et habet cxxxiij capitula ». Su la parte alchimistica è da vedere lo studio del BERTHELOT, *Sur les traductions latines des ouvrages alchimiques attribués aux Arabes*, nel *Journal des savants*, 1892, spec. le pp. 118-125 (*L'alchimie dans Vincent de Beauvais*).

Darò in appendice a questo capitolo il titolo dei moltissimi capitoli che hanno interesse per le nostre ricerche: ma qui va pur avvertito che, seguendo la norma direttiva della sua compilazione, il Bellovacense s'è studiato di non trascurare nessuna di quelle notizie che potessero destare la curiositá intellettuale o l'interesse pratico dei suoi lettori; onde realmente questo libro delle arti meccaniche mantiene assai piú di quello che il suo titolo succinto non lasci sperare. Cosí, per esempio, gli insegnamenti del lanificio porgono al compilatore l'occasione — sollecitamente colta — di discorrere degli ornamenti de' letti e delle mense, e della tintura delle stoffe; e i precetti tecnici dell'architettura, tanto estesi e complessi da formare un vero e proprio trattatello dell'arte di edificare, hanno il loro opportuno complemento puramente artistico in un capitolo (il decimonono), *de venustate edificiorum.* Né mancano osservazioni di ordine estetico anche a proposito della fabbricazione dei vasi, delle coppe, dei mobili domestici, delle armi, e via dicendo. E a considerazioni che trascendono la pura pratica tecnica e professionale dánno pur luogo i capitoli *de arte theatrica* e *de alchimia.* Naturalmente, se gli insegnamenti pratici sono raggruppati secondo un certo ordinamento logico, sia pur empirico, le osservazioni artistiche si collocano alla meglio, dove una casuale opportunitá le fa capitare; e sarebbe arduo tentar di giungere attraverso pochi concetti sparpagliati alla ricostruzione d'una coerente teoria del compilatore attorno l'arte. Tanto peggio poi, se, attribuendo al Bellovacense tutta l'opera che va sotto il suo nome, si pongano a raffronto alcune delle idee accolte in questo libro *De artibus mechanicis* con le altre, di provenienza tomistica, espresse nello *Speculum morale* e qui dietro riferite. Il che non ha da meravigliare chi sappia come in materia architettonica il buon frate seguisse qual fonte principale delle sue conoscenze il *De Architectura* di Vitruvio, con tutti gli addentellati di quella magra estetica vitruviana che abbiamo giá

studiata nel primo capitolo di questo volume (1). Ritroveremo dunque nei capitoli di Vincenzo sull'architettura, e all'incirca con le medesime parole giá usate dal suo lontano predecessore latino, gli identici precetti sulla varia e vasta cultura necessaria all'architetto, la stessa definizione dei motivi e delle forme della bellezza plastica (*ordinatio, dispositio, eurithmia, symmetria, decor, distributio*), la stessa trattazione della pittura ornamentale che giá conosciamo (2). Né, per dire il vero, a un compilatore cui il problema estetico stava cosí poco a cuore (se pur ne aveva un reale sospetto) è il caso di fare una colpa di ciò, data anche la difficoltá che gli sarebbe costato scindere i precetti vitruviani dai concetti teorici onde erano dedotti, e tentarne l'adattamento a concetti in parte diversi o contradittori.

Piuttosto stupisce che, pur avendo a sua disposizione i testi di Plinio e di Vitruvio, cosí ricchi e vari nelle informazioni, egli ricorresse spesso all'opera del suo grande antecessore Sant'Isidoro da Siviglia, talora non per altro che per ricavarne indirettamente quello che per piú diritta via avrebbe potuto dedurre dai trattati dei due scrittori romani. Dalle *Etymologiae* egli trasse, per esempio, a preferenza che dal *De Architectura*, la definizione della *venustas: « quidquid illud ornamenti et decoris caussa edificiis additur; ut tectorum auro distincta laquearia, preciosi marmoris cruste et colorum picture* » (3); e dal vescovo ispalense, meglio che da Plinio

(1) Cfr. specialmente le pp. 98 e segg.

(2) *Speculum doctrinale*, Lib. XI, cap. XIII, XIV, XIX, c. 162 *r.-v.* Darò in nota, alla fine del capitolo, questi ed altri tratti interessanti dell'opera di Vincenzo da Beauvais.

(3) *Loc. cit.*, cap. XIX, c. 162 *v.* E cfr. la definizione di Sant'Isidoro: « . . . Venustas est quidquid illud ornamenti, et decoris causa aedificiis additur, ut tectorum auro distincta laquearia, et pretiosi marmoris crustae, et colorum picturae ». (*Etymologiarum* Lib. XIX, cap. XI; in MIGNE, *Patrologiae Cursus*, Series II, T. LXXXII, col. 675). Piú comprensivamente aveva scritto Vitruvio: « venustatis [erit habita ratio] cum fuerit operis species grata et elegans membrorumque commensus iustas habeat symmetriarum ratiocinationes ». (*De Arch.*, I, III, 2).

o da Vitruvio, apprese che cosa fosse la pittura: « *imago exprimens speciem alicuius rei quasi fictura; hinc et fucata; idest fuco quodam colore illita* » (1).

Ma il variar dei fonti non conferisce allo *Speculum maius* quell'originalitá che l'indole stessa dell'opera esclude irremissibilmente. L'enciclopedia del Bellovacense rimane dunque per noi non altro che un documento interessante delle conoscenze d'arte, teoriche e pratiche, piú universalmente diffuse nel Medio Evo; dal suo contenuto e dal suo ordinamento ricevon nuova conferma le conclusioni cui siamo giá pervenuti per altre vie. Gran parte del patrimonio classico, specialmente di quello tecnico, attorno alle arti figurative, pervenne al Medio Evo; il quale della natura filosofica delle arti si diè poco pensiero, mentre — considerandole sopra tutto per il rispetto economico e in quanto fossero suscettibili di applicazioni pratiche — tesoreggiò i precetti degli antichi, e gli trasmise intatti ai secoli del Rinascimento. I criteri dell'utilitá e dell'uso pratico, che prevalsero nella considerazione delle arti, fecero sí che la pittura e la scultura passassero in seconda linea, e in genere fossero valutate solo o nella loro men propria qualitá di arti ornamentali, o nella veste di mezzi concreti di persuasione in servigio della propaganda religiosa e morale.

Ho giá discorso a lungo, nel secondo capitolo di questo volume, di quel vero e proprio corpo di dottrine di estetica

(1) Sant'Isidoro: « Pictura autem est imago exprimens speciem alicuius rei, quae dum visa fuerit, ad recordationem mentem reducit. Pictura autem dicta, quasi fictura. Est enim imago ficta, non veritas. Hinc et fucata, id est ficto quodam colore illita, nihil fidei et veritatis habentia ». (*Etymologiarum*, Lib. XIX, cap. XVI, *loc. cit.*, col. 676). Darò in appendice piú copiosi esempi di codeste derivazioni isidoriane nell'enciclopedia del Bellovacense. Per la definizione della pittura data da Vitruvio si vedano qui dietro le pagine 96 e segg.

religiosa che si venne formando e confermando nei secoli del Medio Evo. Le arti della pittura e della scultura furono via via approvate ed esaltate, solo in quanto sembrassero e fossero utili strumenti della propagazione del culto presso gli spiriti ignoranti, cui erano vietate le lettere e gli studi. Le enciclopedie ci porgono nuovi e curiosi documenti di codesta teoria, nella pratica applicazione che se ne fece anche a proposito delle piú vaste sillogi scientifiche del Medio Evo.

Il quale produsse, accanto alle enciclopedie scritte, quelle scolpite o dipinte, ed elevò alla dignitá scientifica del libro la statua, l'affresco, il mosaico. Non mancò dunque chi pensasse a tradurre nella concretezza dell'arte la grande concezione del mondo esposta nello *Speculum maius;* e nelle 1814 statue che decorarono l'esterno della cattedrale di Chartres si ebbe la plastica figurazione del sapere enciclopedico medievale, quale il Bellovacense lo aveva raccolto e ordinatamente esposto. Onde non a torto il Didron affermò che quella statuaria fu, in tutta l'estensione del termine, lo specchio dell'Universo: un poema intero, nel quale si riflesse via via l'immagine della natura, della scienza, della morale, e dell'uomo, e che nel suo complesso intese a rappresentare il mondo intero (1). Anche le « arti meccaniche » ebbero i loro rappresentanti in quella popolazione di pietra: alla destra di Adamo caduto, e condannato al lavoro delle braccia e della mente, furono scolpiti un calendario agricolo e un catechismo industriale, nei quali singole figure stettero a rappresentare a volta a volta i lavori della campagna e quelli della cittá; agli uni e agli altri tenne dietro il manuale delle arti liberali, personificate di preferenza nelle figure de' loro cultori: il filosofo, il geometra, l'alchimista, e via dicendo (2).

Ma né la teoria marmorea della cattedrale di Chartres

---

(1) *Iconographie chrétienne,* giá cit., p. 17.

(2) DIDRON, *Op. cit.,* p. 16.

rimase unico esempio di siffatte enciclopedie figurate di lá dalle Alpi, né la Francia ebbe sola il privilegio di tentare quelle audaci rappresentazioni artistiche della scienza universale. L'Italia ne possiede un meraviglioso tentativo in quel pavimento a mosaico della cattedrale d'Otranto, che attende ancora colui il quale ne apprezzi l'importanza storica per questo rispetto, che è essenziale alla sua piena intelligenza e valutazione (1). Purtroppo, il dramma cosmico che prete Pantaleone, l'oscuro artista salentino, terminò di rappresentare nell'opera musiva verso il 1166 (2), non ci è pervenuto in tutta la sua compiutezza.

L'ostilitá del tempo e — piú fieramente avversa — quella degli uomini, ne hanno distrutto una parte non breve. Ma quel tanto che ne resta è tale (ben lo ricorda chi ha avuto la fortuna di contemplare a suo agio il vetusto pavimento) da testimoniare assieme l'originalitá dell'artista e la vasta complessitá della sua concezione.

Poiché è assolutamente fuor d'ogni dubbio che Pantaleone si propose di rappresentare figuratamente tutta la scienza umana: nella teologia, nella filosofia, nella storia sacra e profana, nell'arte, nelle scienze, nella pratica delle

---

(1) Né il Müntz (*Notes sur les mosaïques chrétiennes de l'Italie. III: Les pavements historiés;* nella *Revue Archéologique*, N. S., vol. XXXXII, 1887, pp. 409 e seg.), né il Bertaux (*Ital. Mérid.*, pp. 488 e segg.), né il Garufi (*Il pavimento a mosaico della Cattedrale d'Otranto;* negli *Studi Medievali*, vol. II, 1907, fasc. IV, pp. 505 e segg.), che sono i piú recenti e piú importanti illustratori toccati in sorte a codèsto insigne documento d'arte e di storia, ne hanno considerato il valore enciclopedico. Va però avvertito che il Garufi si propose soltanto di dare un'accurata descrizione di quei mosaici, ed assolse il cómpito assuntosi con precisione scientifica; d'altra parte, egli stesso annunziava fin d'allora che « delle leggende dei cicli e dei simboli, che in mirabile accordo formano la vasta tela di quel piccolo *cosmos*, avrebbe detto, e da par suo, il prof. Novati » : non resta dunque che attendere lo studio annunziato, e si può star sicuri che i mosaici otrantini avranno un degno illustratore.

(2) Cfr. GARUFI, *Op. cit.*, p. 510, n. 1.

professioni e dei mestieri. Sí che non è forse impossibile, mediante una ricerca diligente (che, in ogni modo, esorbiterebbe dal limite delle nostre indagini) identificare in una qualche enciclopedia medievale il fonte o i fonti ai quali l'artefice attinse i soggetti e l'ordinamento delle sue figurazioni musive. E direi che la cosa è sicuramente possibile, e forse agevole, se non m'inducesse a dubitarne la mancanza di una parte dell'opera, e, per l'appunto, di quella che avrebbe maggiore interesse per il nostro studio. Onde non m'è dato riferire se né in qual modo il prete salentino effigiasse le arti nella sua enciclopedia artistica.

Ci compensa in parte di codesta mancanza una piú tarda e meglio conservata opera di genere non diverso: vo' dire il grandioso affresco onde Taddeo Gaddi e Simone da Siena ornarono, sotto la direzione di frate Iacopo Passavanti (1), il Cappellone degli Spagnoli in Santa Maria Novella di Firenze. Vi è rappresentato il trionfo di San Tommaso d'Aquino sull'errore. « Il santo Dottore è seduto in cattedra, con un libro aperto in mano; lo circondano patriarchi, profeti, apostoli, dottori; ai piedi di lui gli eretici, vinti, annientati, confusi. Nella parte inferiore sono espresse, in quattordici figure muliebri, le Virtú e le Scienze piú cospicue. Ecco la *Scientia* acquisita dei teologi, le quattro Facoltá universitarie, la Facoltá artistica, la Filosofia, le sette Arti liberali, trivio e quadrivio, fondamento di ogni scienza, coi loro celebri cultori. Seguono poi i due Diritti, il civile e il canonico (Giurisprudenza), con Giustiniano e Innocenzo IV; la Fisica (Medicina) con Ippocrate, la Teologia rappresentata da quattro figure grandiose con vari simboli, e da quattro Santi ... » (2). Siamo bene in conspetto di una nuova enciclopedia figurata, nella quale anche alle arti è riserbato il debito posto.

---

(1) Marchese, *Memorie,* vol. I, cap. ix, Firenze, 1854.

(2) Molmenti, *L'arte enciclopedica dell'etá di mezzo;* in *Venezia, nuovi studi di storia e d'arte,* Firenze, Barbèra, 1897, pp. 162 e seg.

Ma ciò che piú importa in codeste rappresentazioni della scienza medievale, non sono le singole figurazioni delle Arti: è il fatto che si pensi in genere a rappresentare anche le Arti. Sí che gli artisti si vadano abituando, anche quando sieno alieni dalle disquisizioni filosofiche, al concetto di arte, e sien tratti a pensare il complesso delle loro nozioni tecniche come alcunché, a sé stante, con figura ed entitá sua propria per entro la folla delle scienze empiriche e delle discipline filosofiche (1). L'indagine intellettuale e la specu-

(1) Quando pur non accade che, reciprocamente, le rappresentazioni figurate delle Arti e delle Scienze dien luogo a descrizioni poetiche, alle quali non rimangono estranee le considerazioni sull'origine e la natura delle Arti e delle Scienze stesse. Ne è esempio insigne, fuor dei nostri confini, quel carme di Teodulfo (VIII-IX secolo), *De septem liberalibus artis in quadam pictura depictis*, nel quale la descrizione delle finzioni pittoriche è fatta con efficacia visiva in distici sonanti. Chi abbia vaghezza di leggerlo lo rinverrá nei *Mon. Germ. Poetae Latini* (vol. I, 544), o nelle buone raccolte di JULIUS VON SCHLOSSER, *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des Abendländischen Mittelalters* (Wien, Graeser, 1896, pp. 121 e segg.), e *Schriftquellen zur Geschichte der Carolingischen Kunst* (Wien, Graeser, 1896, pp. 377 e segg.). E altri documenti siffatti si troveranno in quest'ultimo volume, alle pp. 374 e segg. e 381 e segg. Sulle rappresentazioni figurate delle Arti e delle Scienze e sui loro riflessi letterari è da vedere lo studio del CORPET, *Portraits des Arts libéraux d'après les écrivains du Moyen Age* (*Didron's Ann. arch.*, XVII, 89). Poiché qui me ne cápita il destro, avverto che non ho ritenuto opportuno esaminare i documenti di letteratura descrittiva dell'alto Medio Evo, a quel modo ho fatto per gli scritti classici e per quelli del basso Evo Medio. Dal momento che compare (sia pur nella forma primordiale di un capitolo di enciclopedia o di una raccolta schematica di precetti) il trattato d'arte, cessa per me il motivo di ricercare quelli che, in sua assenza ne erano — mi sia lecito il termine tecnico — i succedanei: a meno che, bene inteso, non si tratti di documenti nei quali alla descrizione si accompagnino considerazioni teoriche di singolare importanza. Del resto, chi fosse curioso di conoscere le descrizioni d'opere d'arte apprestate dai popoli medievali d'Occidente, ne troverá una copiosa raccolta cosí nelle due sillogi dello Schlosser or ora citate, come nel volume di ALBERT ILG, *Beiträge zur Geschichte der Kunst und der Kunsttechnik aus mittelhochdeutschen Dichtungen* (Wien, Graeser, 1892).

lazione mistica avevan finito per trarre i filosofi e gli alchimisti in conspetto delle pratiche necessitá delle arti figurative; per converso le stesse vicende dell'esercizio professionale finirono per porre gli artisti in presenza di un concetto dell'arte che trascendeva i limiti della pratica, e differiva dalla natura dell'opera loro fantastica.

Gli uni e gli altri contribuirono per diverse vie a creare quelle condizioni di cultura e quelle necessitá spirituali dalle quali trassero origine gli artisti studiosi del Rinascimento: i curiosi d'arte e di filosofia, i pittori scienziati come Leonardo e Michelangelo.

II.

L'indagine dell'atteggiamento che il nostro Medio Evo assunse rispetto ai problemi dell'arte non sarebbe compiuta se io non facessi parola di quei primi rudimentali trattati, sia pure essenzialmente tecnici, nei quali alcuni ignoti o malnoti scrittori raccolsero il fiore della loro esperienza artistica. Dico intenzionalmente « artistica », se per essi la pratica coincise con la teoria, e se tutta la filosofia dell'arte ond'essi si nutrirono, si ridusse nei limiti delle loro conoscenze empiriche e professionali.

Prima in ordine di tempo ci si presenta quella silloge di ricette chimiche e di ammaestramenti pratici a formar colori e a trattar metalli in servigio delle arti figurative, che è nota col titolo, assegnatole dal Muratori, di *Compositiones ad tingenda musiva, pelles, et alia, ad deaurandum ferrum, ad mineralia, ad chrysographiam, ad glutina quaedam conficienda.* Della quale non sará forse discaro al lettore conoscere un po' le vicende esteriori, la fortuna — diciam cosí — erudita, dall'epoca del suo primo ritrovamento, per opera del Mabillon, fino ai giorni nostri. Si tratta, del resto, di una storia assai breve, perché a quell'operetta per tanti rispetti preziosa s'è dedicata fin ora una attenzione affatto inadeguata al suo alto pregio storico e filologico.

Narrò il Mabillon di aver visitato Lucca nell'aprile del 1686; fra i manoscritti posseduti dalla Biblioteca di quella Cattedrale, gli parve preziosissimo un codice miscellaneo dell'epoca carolingia, del quale dava la seguente descrizione, pei tempi, accurata:

«... prae ceteris insignis est codex, tempore Caroli Magni scriptus, in quo continentur Eusebii *Chronicon et Historia*; Isidori item *Chronicon* et *Liber officiorum*; Hieronymus et Gennadius *De scriptoribus ecclesiasticis; Liber de gestis Summorum Pontificum* desinens in Hadriano I sub nomine Hieronymi; fragmentum *De haeresibus Graecorum, Iudaeorum, et Christianorum*, desinens in Triteitis; *Regulae ecclesiasticae Apostolorum* per Clementem, numero XLIX; *Variae compositiones pro cathmia seu cadmia, id est de confectione aurichalci, pro tinctione omnium musivorum, eorumque deauratione, de musivis deargentatis, de sminitis tabulis plumbeis; decoctio plumbi, coctio vitri, tinctio pellium varia, triplex tinctio pandii, quae sit super pelles; de porphyrio mellino, tinctio veniti; tinctio melina; compositio smithina; de calce et variis metallis, de lazuro, de chrysographia*, seu de modo scribendi cum auro liquido. Praeter haec sequuntur in eodem codice Gennadius *De dogmatibus; Canones Nicaeni* numero XXI; varia item concilia; decretalis *Epistola Gelasii de libris recipiendis*; Augustini *Capipitula septem* Romam transmissa, *Si quis rectum in omnibus non credit*, etc. Item ejusdem *Liber de quinque haeresibus*, et *Libri duo de excidio urbis:* tum *Liber de natura rerum*, autore Jacobo Dei famulo; Plinius Secundus *De divisione temporum*; ac demum *Genealogiae totius bibliothecae*, id est librorum sacrorum, *ex omnibus libris collectae veteris novique Testamenti: in quibus prophetiae cum nominibus, et tempora omnium prophetarum usque ad beatum Cyprianum designantur, et ad nostram aetatem quid fuerit gestum monstratur, ex historiis collectum legalium mandatorum*. In fine huiusce operis haec leguntur: « *A nativitate Domini usque ad eius passionem anni sunt XXXI. Et a passione Domini usque ad XXIIII regis* [*Theod*]*erici, anni sunt DXXXIIII. Fiunt omnes ab Adam per Legis... usque ad annum praesentem, anni quinque* [*millia*] *nongenti octoginta quatuor...* » (1).

---

(1) J. Mabillon et M. Germain, *Museum italicum*, Luteciae Parisiorum, MDCLXXXVII, t. I, pp. 188 e seg.

Dovevan passare cinquant'anni dalla pubblicazione di codesta prima notizia del codice lucchese, avanti che un grande erudito, italiano questa volta, si accingesse a studiare quell'importante documento della storia di nostra gente, e pubblicasse le *Compositiones*, in maniera tanto frettolosa e lacunosa e scorretta, da rendere purtroppo del tutto inutile quella sua fatica. Voglio riferirmi a Lodovico Antonio Muratori, che nelle *Antiquitates italicae Medii Aevi* (1) addusse e riferí le *Compositiones* lucchesi come documento del fervore e della perizia onde nel Medio Evo s'era coltivata in Italia l'arte musiva. Volle egli bensí « lectorem monitum, tum propter characterum implexas formas, tum etiam ob peregrinas voces illic occurrentes, sed praecipue ob incuriam ac inscitiam antiquissimi librarii, multa esse vitiata in ipso Lucensi codici, ac propterea mendis non carere exemplum quod profer*ebat* »; ma, invero, a moltiplicare le oscuritá del manoscritto antico intervennero anche la *incuria* e la *inscitia* del trascrittore moderno, il quale fraintese grossolanamente parole e detti di chiarissima grafia, divise arbitrariamente i paragrafi, o ne mutò l'ordine o li saltò addirittura, e sconvolse il significato anche lá dove non esistevano singolari difficoltá del lessico o della scrittura. Di che non mi par possibile attribuire la colpa diretta al Muratori, sebbene egli affermi che vide personalmente (« *prae manibus habuit* ») il manoscritto; e credo piuttosto si debba far risalire il demerito all'ignoto trascrittore del quale forse quel grande erudito si valse, e nel quale ripose certo una fiducia per ogni verso immeritata.

Quanto all'etá del codice, il Muratori lo stimava « ante annos fere nongentos manu exaratus » (2); e piú oltre, meglio precisando, riponeva la composizione del ricettario in esso contenuto al secolo ottavo (3).

---

(1) Vol. II, dissertatio XXIV, *De artibus Italicorum post inclinationem romani imperii*, col. 365-389.

(2) *Op. cit.*, vol. II, col. 365.

(3) « Habes heic, si recte attendisti, quo in loco latina lingua fo-

Dal secolo decimottavo in poi il manoscritto lucchese dormí sonni tranquilli, finché Arturo Giry non si recò apposta a Lucca, nel 1877, per istudiarlo e per collazionarlo. Quell'insigne studioso francese si proponeva di dare delle *Compositiones,* e dei due altri trattati medievali dei quali discorreremo piú oltre, una nuova edizione, critica, accompagnata da una versione e da note (1): se non che, non ostante che la sua vita si protraesse fino al 1899, egli non tradusse in atto i suoi propositi (2); né, per quanto io ne so e per informazioni che debbo a un caro amico — il prof. Egidio Barsotti — e al Bibliotecario della Capitolare di Lucca, Monsignor P. Guidi, altri pensarono recentemente a rinnovare in forma piú degna la pubblicazione dell'operetta attribuita ad Eraclio. Ne chiese bensí notizie, e volle la fotografia d'una pagina del manoscritto, or è qualche anno, uno studioso tedesco del quale mi sfugge il nome. Per un caso fortunato tocca dunque a un italiano riparare alla trascuratezza dei suoi compatriotti rispetto a un documento cosí prezioso della storia di loro gente. L'edizione ch'io darò delle *Compositiones*, in appendice a questo volume, non sará certo perfetta, ma rappresenterá senza dubbio una fatica piú compiuta e degna di miglior fede di quel che non fossero i travisamenti muratoriani: ad essa mi riferirò per le citazioni che dovrò fare nelle pagine seguenti.

---

ret saeculo VIII, apud minus doctos, et quot verba ac formae dicendi e vulgi loquutione in latinam irreperent ». (*Ibid.*, col. 388).

(1) Cfr.: *Notice sur un Traité du Moyen Age intitulé « De coloribus et artibus Romanorum »*, par M. ARTHUR GIRY; in *Bibliothèque de l'École des Hautes Études*, T. XXXV, 1878, pp. 217 e 226.

(2) Debbo la sicurezza di codesta notizia alla inesausta sapienza di Pio Rajna. Nella bibliografia che tien dietro alla necrologia del Giry, pubblicata nei *Comptes Rendus de l'Académie des Inscriptions* (1901, pp. 45-54), non appar accenno di sorta all'edizione di codesti antichi testi, che pur egli venne apparecchiando in una certa epoca della sua vita. D'altra parte, né direttamente né indirettamente m'è accaduto di aver altra notizia di siffatta edizione.

*
* *

Nemmeno la pubblicazione fatta dal Muratori valse del resto a richiamare sulle *Compositiones* l'attenzione degli studiosi d'arte e di storia, ai quali esse potevano pur fornire singolari documenti per le loro speculazioni. Cosí che, per nostro disdoro, gli unici che fin ora si siano occupati di proposito di quell'operetta sono stati due insigni studiosi delle scienze chimiche: il Berthelot e il Guareschi (1).

Al manoscritto lucchese il Berthelot dedicò un intero capitolo del primo volume del suo libro *La chimie au Moyen Age*, affermando d'avervi rinvenuto le piú interessanti notizie « sulla pratica delle arti al principio del Medio Evo e nell'antichitá ». Secondo lo scienziato francese, le *Compositiones* « completano e sviluppano le descrizioni di Dioscoride, di Plinio, di Isidoro da Siviglia su codesto argomento », e rivelano una serie di nuove cognizioni (2). Non basta: tra l'antichitá classica e il basso Medio Evo, le *Compositiones* son l'anello piú solido di quella catena di fatti che permette di asserire la diretta filiazione della chimica e dell'alchimia medievali dalla chimica e dall'alchimia di Grecia e d'Egitto. Vi si trovano, per esempio, riprodotte alla lettera alcune delle ricette che si leggono nel papiro di Leyda: in quel papiro ch'è stato rinvenuto a Tebe ed estratto da una mummia; mentre, d'altro lato, quasi tutte le ricette lucchesi passarono poi nella *Mappae clavicula*, la collezione alchimistica che A. Way pubblicò nel 1847, traendola da un manoscritto del secolo dodicesimo (3).

---

(1) L'esistenza delle *Compositiones*, e, per conseguenza, la loro importanza nella storia della scienza, rimase del tutto ignota a due fra gli storici piú notevoli della chimica, il Höfer e il Kopp.

(2) Cfr. I. GUARESCHI, nel *Supplemento annuale alla « Enciclopedia di chimica »*, a. 1903-1904, p. 422.

(3) *Archæologia or miscellaneous tracts . . . published by the Society of antiquaries of London*, T. XXXI, 1846.

Non è questo il luogo adatto per porre in rilievo l'importanza scientifica delle *Compositiones;* ma è pur degno di nota il fatto che vi si trovino molte ricette per la preparazione di composti chimici, la cui invenzione fu a torto attribuita ad Alberto Magno. Nel *De rebus metallicis et mineralibus,* nel *Compositum de compositis,* nelle opere chimiche e alchimistiche del Dottore Universale, tornan frequentemente le ricette del modesto anonimo lucchese! (1).

All'opera del quale è ora giunto il momento di accostarci, per averne diretta conoscenza. Si tratta di oltre 130 paragrafi, distinti or sí or no da rubriche brevissime, e contenenti ricette chimiche, o ammaestramenti tecnici applicati alla pratica delle arti figurative. Sono, in forma concisissima, senza pretese letterarie di sorta, norme pratiche, dalle quali esula qualsiasi concetto dell'opera fantastica in cui servigio sono pur dettate e raccolte; ma se la fantasia dell'artista è assente, o silente, è ognor vigile e presente l'intelletto esperto delle difficoltá dell'arte e della tecnica: e l'ammaestramento è preciso e sicuro, né l'occhio o la mano errano mai nel ponderar le dosi e nel compiere le mescolanze prescritte. Il compilatore è tanto compreso di codesto suo proposito, austeramente tecnico, che, contraddicendo ai costumi del tempo, aborre dalle citazioni e dalle divagazioni di qualsiasi sorta. Tutto al piú, qua e lá, offre rapidissime notizie circa il luogo e il modo come si trovano in natura le sostanze delle quali s'intrattiene. Il piombo si cava da una « *terra fusca* »; e *nascitur in omni loco, in solanis et calidis locis; signum autem loci herbe omnes imprime et debiles;* l'arena con la quale si fabbrica il vetro, nasce anche *in partibus Italiae, in montibus;* lo zolfo *ex terra nascitur; et ipse incenditur locus;* e cosí via. Ciò premesso, seguon súbito gl'insegnamenti pratici. Vuoi fondere il piombo? *Ipsut metallud non siccat; sed continuo dum lebatum fuerit mittitur in fornace ferri cum carbonibus et lento igni. Non suc-*

(1) Cfr. GUARESCHI, *Op. cit.*, loc. cit., p. 421.

cendes usque ad noctem. Noctem autem succende usque ad diei oram quartam. Decoquitur autem ut mundus fiat, et sic mittitur in fornacem iterum, et ex carbonibus pini aut de habetem; et decoques per horas tres, et operaris. Vuoi apparecchiare il vetro? *Tolle et [ex] eadem arena, et delubas propter pulberem et demittis decolare. Facies fornacem de bitriarium, et facies duos folles, et... decoque, veluti picis coctionem.* Vuoi tinger di rosso pelli di pecore o di capre? *Tolles pellem depelatam et labatam utiliter; et tolles gallam. Mittis per unamquamque pellem lib. V, aqua vero lib. XV, et mittis pellem, et exagita una die; et post hec labas bene et desiccas. Tollis alumen asianum, mitte calidam aquam in ipsum alumen, et dum residerit unde ex illo ipsam aquam, et mitte iterum tepentem aquam, et exagita, et mitte in ipsam unam aut duas aut quantas volueris pelles. Et tolles semel et mittis bermiculum, per unamquamque pelle dimidium libr. Hec est prima tictio pellium ....*

Non mancano le ricette e gl'insegnamenti con piú prossimo riferimento alle arti figurative: ecco il modo di batter l'oro in foglie o di ridurlo in fili; ecco i segreti della crisografia: ma il buon precettore procede sí guardingo nell'opera sua, che non gli accade mai di varcare i limiti oltre i quali l'opera sapiente della tecnica cede il campo all'impeto dell'ispirazione e alla foga febbrile della figurazione.

Sí che codesto ricettario potrebbe senz'altro assomigliarsi a un capitolo disperso d'una qualsiasi enciclopedia medievale, se l'estensione limitata del suo argomento, e — contemporaneamente — la diffusione e la precisione delle norme raccoltevi, non gli dessero piuttosto l'aria d'un trattatello speciale in servizio dei tintori e degli orafi. Da questo appunto gli deriva l'importanza ch'esso ha per gli scopi delle nostre ricerche: tra le rapide sillogi precettistiche delle grandi enciclopedie medievali e i veri e propri trattati dei secoli piú tardi, le *Compositiones* dánno il primo indizio d'un avviamento piú specialistico e quindi piú scientifico della letteratura attorno le arti figurative. Siamo pur sempre nel campo della precettistica piú arida, dalla quale esula ogni

speculazione di carattere filosofico ed ogni divagazione di indole fantastica; ma vi è chiaro l'avviarsi dell'epoca a una considerazione meno enciclopedica, meno universale, e dunque piú personale, dell'arte figurativa; né importa che ciò accada per soli motivi di utilitá pratica e di convenienza professionale, quando poi le conseguenze di codesto piú sicuro e preciso studio della tecnica si svolgeranno e rifletteranno, nei secoli piú tardi, in una piú seria disamina e valutazione delle singole arti, anche nella loro essenza scientifica e poetica.

Se gli studiosi della chimica hanno giá posto in rilievo la singolare importanza del trattato lucchese nei riflessi della loro scienza, e additatene le fonti piú sicure; se noi ne abbiamo ora riconosciuto il valore storico nella successione degli studi attorno le arti figurative attraverso l'etá di mezzo; resta pur sempre che i filologi gli dedichino l'attenzione della quale è degno dal punto di vista letterario e strettamente linguistico. Non ingiustamente il Muratori lo additava come un singolare documento delle condizioni del latino volgare in Italia nel secolo ottavo: se non pure — aggiungerò — agli inizi del secolo nono, al quale non è in tutto da escludere che possa appartenere il ricettario lucchese. Il compilatore, uomo senza dubbio del mestiere, forse anche dell'arte, non si rivela scrittore di ugual valentia letteraria: la sintassi, la morfologia, il lessico del suo latino sono a ogni passo mortificati dall'intrusione di elementi volgari; gli sconciamenti si fanno, naturalmente, piú badiali, quando nella prosa del ricettario incappano di necessitá termini greci, i quali ne riescono sempre contraffatti in malo modo. Tutto ciò rende piú difficile l'intelligenza del testo, ma ne accresce singolarmente l'interesse per gli studiosi, ai quali offre esempi preziosi del rozzo gergo onde veniva formandosi a poco per volta in quei secoli oscuri il nuovo linguaggio degli artisti italiani.

III.

Nella breve serie dei trattati d'arte medievali dovuti a scrittori di nostra gente, tien dietro alle *Compositiones* lucchesi, per ordine cronologico, il *De coloribus et artibus Romanorum,* attribuito ad Eraclio, e composto probabilmente nel secolo decimo.

Tre volte ha veduto fin ora la luce, per le fatiche di editori diversi, il *De coloribus et artibus Romanorum*, senza che peraltro ne esista ancora un'edizione critica, la quale ponga a profitto il piú antico e prezioso codice conosciutone. Prima, nel 1781, per merito di R. E. Raspe (1); quindi, nel 1849, per le cure intelligenti della signora Merrifield (2) — una donna la quale per la storia delle arti seppe fare piú che molti valenti uomini uniti assieme; — infine, nel 1873, per opera di Alberto Ilg (3), il quale non dedicò a codesta fatica quella diligenza che sarebbe occorsa a renderla veramente utile agli studiosi.

L'edizione del Raspe era condotta sopra un codice del secolo XIII (4), conservato allora nella Biblioteca del Trinity-College a Cambridge, e passato poi, dopo alcune vicende

---

(1) *A critical essay on oil-painting; proving that the art of painting in oil was known before the pretended discovery of John and Hubert Van Eyck; to which are added, Teophilus « De arte pingendi », Eraclius « De artibus Romanorum »; and a review of Farinator's « Lumen animae »,* by R. E. Raspe, London, 1781.

(2) *Original Treatises on the arts of painting in oil, miniature, mosaic, and on glass, of gilding, dyeing, and the preparation of colours and artificial gems,* London, 1849, T. I, pp. 165-257.

(3) Eraclius, *Von den Farben und Künsten der Römer,* Originaltext und Uebersetzung, ecc., von Albert Ilg, Wien, Braumüller, 1873 (in *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, IV*).

(4) Il Raspe lo riponeva, senza altrimenti precisare, nel secolo XIII; la signora Merrifield, e, sulle sue tracce, l'Ilg, nella seconda metá di quel secolo; il Giry ancor piú precisamente, verso il 1240 o il 1250.

non tutte note, al Museo Britannico, ove pur ora si trova, fra i manoscritti Egerton, col n°. 840, A (1). Sul medesimo codice, posto in raffronto con un manoscritto del secolo XV (2), dovuto a Jean le Bègue e attualmente conservato nella Biblioteca Nazionale di Parigi (n°. 6741), condusse la sua buona edizione la signora Merrifield. L'Ilg, giunto ultimo, non seppe far altro che riprodurre tal quale l'edizione della valente studiosa, copiandone anche lo spoglio delle varianti e le note.

Se non che, fin dal 1843 (senza che la signora Merrifield ne avesse sentore), il Waitz aveva designato e sommariamente descritto nell'*Archiv* del Pertz un manoscritto del *De coloribus* conservato nella Biblioteca di Valenciennes, ben piú antico e per vari rispetti piú pregevole che non fosse quello di Cambridge passato poi a Londra (3). Si trattava di una miscellanea pergamenacea comprendente nelle prime 173 carte i libri I-XV del *De Civitate Dei*, di Sant'Agostino, e nelle ultime 6 (174-179) un poemetto sulle pietre pre-

---

(1) V. HERACLIUS-ILG, p. I, e GIRY, *Notice*, pp. 211 e seg.

(2) Una nota del trascrittore permette di datarlo sicuramente all'anno 1431. (V. GIRY, *Notice*, p. 213).

(3) *Archiv der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde*, herausgeg v. G. H. PERTZ, vol. VIII, Hannover, 1843, p. 436. « HANDSCHRIFTEN IN VALENCIENNES. Alle einst S. Amandi Elnonensis. B. 1.41. mbr. fol. s. XII. *Augustinus* De civitate Dei. *Inc. libellus Hildeberti Cinom. episcopi de naturis lapidum.* « Gemmis a gummis nomen posuere priores, etc.

« Evax rex, etc. (cf. *Hist. litt.*, XI, 394).

« Dahinter stehen noch mehrere technische Gedichte, ohne Ueberschrift, beginnend:

« Ut potui levius, varios tibi frater ad usus, Descripsi flores, adieci floribus artes Congrua sculpturis, etc.

« Flores in varios qui vult mutare colores Causa scribendi, quos libri pagina poscit, etc.

« Ex vitro si quis depingere vascula querit, etc. ».

L'indicazione fu ripetuta tempo dopo dal MANGEART, nel suo *Catalogue des manuscrits de Valenciennes*, sotto il numero 145.

ziose (1), altre poesie minori, e finalmente, senza nome d'autore e senza titolo, il trattatello del quale ora teniamo discorso (c. 178 *v.* - 179 *v.*). E le varianti che codesto codice, indubbiamente del secolo dodicesimo, arreca alla lezione del manoscritto londinese e del parigino, sono tante e cosí notevoli, da render necessaria una revisione dell'edizione curata dalla Merrifield e riprodotta dall'Ilg. Ho giá accennato che a codesta fatica attese per qualche tempo il Giry, senza per altro dar fuori i risultati delle sue ricerche; né io posso — per motivi di vario genere — accingermivi ora, per quanto ne riconosca l'opportunitá. Ma qualcosa posso pur fare, e faccio ben volentieri: dar in luce l'operetta di Eraclio, secondo la lezione del piú antico ed autorevole manoscritto che ce l'abbia conservata. Chi ne abbia desiderio potrá leggere il testo di Valenciennes alla fine di questo volume, súbito dopo le *Compositiones* lucchesi (2); e troverá segnate in nota le varianti degli altri due manoscritti del *De coloribus* fin ora noti agli studiosi.

Non mi sembra che metta il conto di enumerare qui distesamente gli altri molti manoscritti (una dozzina almeno) di epoche e provenienze diverse, nei quali si rinvengono parziali riproduzioni del *De coloribus et artibus Romanorum* (3). Basti averli rammentati, cosí in gruppo, per trarne argomento sicuro della molta diffusione ch'ebbe quell'operetta nei secoli dell'alto Medio Evo. Né la sua fortuna si arrestò alle soglie del Rinascimento: a cominciare dal Cinquecento molti capitoli del trattatello di Eraclio furono sparsamente pubblicati, sotto i nomi altrimenti famosi di Arnaldo di Villanuova, e di Marcello Palingenio Stellato. Il *De co-*

(1) « *Incipit libellus Hildeberti Cinomannensis episcopi de naturis lapidum* ».

(2) Mi è caro cogliere quest'occasione per rendere le debite grazie al signor F. Lecat, degno direttore di quella *Bibliothèque publique*, al quale debbo la collazione del testo Merrifield - Ilg col manoscritto del *De coloribus* ivi conservato.

(3) Si vedano tutti ricordati in GIRY, *Notice*, pp. 215 e segg.

loribus ebbe dunque una vitalitá a spiegar la quale non è sufficiente il pregio del suo contenuto scientifico, ma occorre prendere in considerazione e valutare anche il modo tenuto dall'autore nella sua esposizione, e la forma intenzionalmente artistica onde per la prima volta nel Medio Evo si vestirono gli aridi insegnamenti della tecnica.

Nel manoscritto di Valenciennes il trattato di Eraclio si presenta sotto la forma di un poemetto di 208 esametri, divisi in due libri, rispettivamente di 154 e 54 versi, e distribuiti in 21 capitoletti di varia lunghezza. Nelle edizioni fin ora fattene, gli esametri aumentano a 214, per l'aggiunzione nel terzo capitolo di sei versi, inutilmente intercalati in un testo poco autorevole da un tardo non desiderato collaboratore di Eraclio (1); e — ch'è piú notevole — ai due libri poetici tien dietro un terzo libro in prosa (2), contenente in forma generalmente schematica, priva di qualsiasi pretesa letteraria, una serie di ricette e di norme pratiche concernenti la chimica delle arti industriali. Codesto terzo libro, nel manoscritto del Museo Britannico appare diviso in 25 capitoletti; mentre nel piú tardo manoscritto parigino — la copia di Jean le Bègue, — compare mancante di un solo capitolo e arricchito di ventitre capitoli: l'ordine, poi, col quale si succedono le ricette nella parte prosastica, è del tutto mutato.

(1) Il Lettore se ne convincerá facilmente, leggendoli nelle note al testo di Valenciennes, in fondo al presente volume. Ivi vedrá anche come nei tre manoscritti del *De coloribus* manchi un verso (cap. XII) che gli editori hanno fin ora accolto nel poema, di sur una silloge di *Secreta* pubblicata dal Wecker nel 1598; e come codesta mancanza sia compensata da un verso del cap. XVI, tralasciato nel codice parigino e nel londinese, e conservato in quello di Valenciennes,

(2) « *Incipit tercius liber et prosaicus Eraclii antedicti, De coloribus et artibus praedictis. Et primo de vasis testeis depingendis ex viridi vitro . . .* », ecc.

Nel pubblicare il *De coloribus* la signora Merrifield seguí i criteri piú giudiziosi che potevano offrirsele, pur ignorando l'esistenza del codice di Valenciennes: diede l'opera di Eraclio secondo il manoscritto del Museo Britannico, e vi aggiunse in fine i 23 capitoli nuovi del manoscritto parigino. Non solo, ma non le sfuggirono le sostanziali differenze, e di forma e di contenuto, le quali giustificavano il sospetto che la parte poetica costituisse da sola l'operetta originale di Eraclio, e che la parte prosastica, variamente ordinata ed estesa secondo i vari manoscritti, non fosse se non un'aggiunta di piú tardi compilatori. Il fatto che codesta parte prosastica manchi del tutto nel codice di Valenciennes, conferisce ai sagaci ragionamenti della Merrifield il valore d'una geniale intuizione sostanzialmente esatta.

Ma l'esame stesso del *De coloribus*, e l'analisi del suo contenuto e della sua forma, apprestano, a chi sappia ricercarli e valutarli, gli argomenti piú sicuri per discernervi chiaramente la parte piú antica dalla piú recente, e gli elementi — diciam cosí — autentici, da quelli apocrifi.

La parte poetica del *De coloribus* è trasparente come uno specchio d'acqua chiara: vi si intravvede a ogni istante la faccia intelligente e bonaria dell'autore, che si esibisce inconsapevolmente ai lettori, diventando egli stesso — ben piú che i precetti d'arte e le ricette da lui poste in rima — il visibile eroe dell'opera sua. Eraclio è assieme un tecnico e un artista: un di quegli uomini del Medio Evo ai quali era condizione necessaria, per l'esercizio dell'arte, la sicura conoscenza delle miscele onde si apprestano i colori, e delle aspre virtú delle pietre che si adoprano a ingemmar gioielli od a foggiare monumenti. Non è privilegio del nostro Rinascimento aver prodotto uomini di molte scienze e d'arti diverse: dalle penombre del Medio Evo, ecco, un altro volto affiora in luce, e or sí or no sogguarda, pur vivo, e favella ai nostri tardi tempi: Eraclio, pittore, scultore e poeta.

Come siamo lontani dalla compatta ariditá delle *Compositiones* lucchesi, dove l'annotatore (forse il buon apote-

cario d'un convento, forse un taciturno spirito d'artigiano) celò cosí gelosamente il segreto dell'esser suo per entro l'austero schematismo delle formule e delle ricette! Qui, tutto è abbondante, elegante, vorrei dir fiorito; l'insegnamento stesso è subordinato allo scopo letterario e poetico, e le parole vibrano d'una pronunzia che non si confonde con nessun'altra, e incidono con la loro stessa risonanza, agli occhi mentali del lettore, le fattezze del poeta che le ha raccolte in versi sonanti.

Eraclio conosce le insidie della materia presa a trattare; niente gli sembra piú pericoloso che il fastidio del lettore, dinnanzi alla magrezza delle ricette e de' precetti tecnici: e però *ut potuit levius* trascrisse le une e gli altri, per i suoi fratelli nel nome delle arti dilette. Né gl'incresce, per aggiungere ai suoi carmi il pregio delle rievocazioni fantastiche, abbandonar libere le redini al corso dell'accesa mente, e divagar talvolta lungi dal concreto argomento del suo poemetto. Per tal modo non gli par ozioso, nel discorrer dell'incisione delle gemme, ricordare tra i loro pregi il decoro onde le pregiarono i sovrani di Roma ornando con esse le loro vesti risplendenti d'oro; né, avendo a trattare del vischio ch'emette il ramo forato dell'edera, oblía che le fronde della nobile pianta furon sacre agli antichi, « *ad titulum laudis* », e che « *erat ipsa corona poetis* ». Chi sa non pensasse, il buon Eraclio, che un ramicello ben fronzuto avesse prima o poi a consacrar di gloria anche le sue fatiche letterarie! E non v'ha dubbio che — se pur non ebbe l'impeto e la dovizia dell'ispirazione poetica — non gli fecero difetto singolari doti di fantasia, e attitudini dello spirito a vedere liricamente le cose e a commuoversene. Talora quel suo discorrere ampolloso, anche a proposito di argomenti umili, e suscettibili, sí, di trattazione poetica, ma non di esaltazione maestosa, riesce lievemente comico; ma quel medesimo ingenuamente appassionarsi anche delle pratiche piú manuali dell'arte, è elemento non disintegrabile della sinceritá onde il valente artefice era mosso

a cantare, e diviene alla sua volta un elemento di compiutezza artistica, in codesto singolare documento, vorrei dire autobiografico, ch'è il *De coloribus et artibus Romanorum.*

Come dimenticare i giorni faticosi e le notti insonni dedicate allo studio dei mirabili segreti, e l'ansia dell'assidua ricerca, e l'irrefrenabile gioia della scoperta e della vittoria? Quando il poeta vi ricorda che l'artefice onde s'addoppia la sua persona tenne intenti *noctuque dieque* gli « occhi del cuore » sul vetro in fusione, per indovinare i procedimenti singolari onde gli antichi riuscirono ad animare di riflessi dorati le fiale preziose e le coppe (1), si è veramente tentati di credergli sulla parola: il verso suo par tremare delle commozioni che nella tenace fatica gli fecero vibrare l'anima di desiderio e di contentezza. È ben vero che qua e lá la realtá dei fatti subisce nel *De coloribus* qualche amplificazione a tutto profitto del poeta che ne è l'attore, ma non è il caso di far colpa al buon Eraclio della trasformazione o dell'esagerazione ond'egli è l'artefice forse inconsapevole. È egli credibile che la rievocazione fantastica, sia pur dei propri atti, si contenga mai nei limiti precisi che segnarono il confine tra il fatto concreto e il mondo di mistero e di possibilitá che ne circonda? E l'atto stesso del ricordare con l'immaginazione e del concretamente rappresentare il vissuto e il pensato e l'appreso e il fantasticato, non è atto di creazione, onde anche la realtá si trasfigura, e le son date ali da rifugiarsi nel dominio sterminato dei sogni? L'argomento medesimo, solo in apparenza costretto entro gli argini della nuda realtá, doveva pure a un uomo del Medio Evo

---

(1) Romani phialas, auro caute variatas
ex vitro fecere sibi, nimium preciosas;
erga quas gessi cum summa pace laborem,
atque oculos cordis super has noctuque dieque
intentos habui, quo sic attingere possem
hanc artem, per quam phiale valde renitebant;
tandem perfexi tibi quod Carissime pandam.

Versi 47-53.

presentarsi capace dei piú arditi voli della fantasia. Dove finiva la tecnica e dove cominciava l'arte; dove si concludeva la scienza e s'iniziava la poesia; dove il vero s'urtava col sognato, e l'esperimento declinava nel vaneggiamento, in quelle dottrine singolari e in quelle ambigue ricerche, nelle quali l'insegnamento pratico e la mescolanza volgare si ammantavano di ragioni filosofiche, e l'assurdo teneva luogo di assioma, e il mistero di legge?

Torneremo piú oltre, rapidamente, sul valore tecnico del *De coloribus;* ora siamo dinnanzi a un'opera d'arte, della quale dobbiamo intendere il pregio da un punto di vista che non è quello della sicurezza scientifica. Non v'ha dubbio che, quando Eraclio chiama modestamente *vile carmen* l'opera sua (1), è ben lungi dal volerne sminuire agli occhi altrui il valore artistico: è una civetteria consueta agli scrittori e alle belle donne buttarsi giú per essere piú fervidamente esaltati dagli ammiratori. Ma è parimente sicuro (lo ho giá avvertito), ch'egli è un diretto conoscitore della materia presa a trattare, e che non s'è dunque limitato a porre in versi gl'insegnamenti e le formule apprese meccanicamente sui libri o sul labbro altrui. Lo stesso tono e il modo dell'insegnamento ne fan fede. Eraclio suol porre se stesso attore delle operazioni chimiche e delle pratiche tecniche che espone ai lettori; il contenuto del suo poema ne viene direi quasi drammatizzato, ed assume un rilievo e una vivacitá inconsueti nelle opere consimili.

Si appressi chi è curioso d'apprendere: ecco qui, in suo servigio, l'esperienza diretta dell'artefice poeta:

O vos artifices qui sculpere vultis honeste
vitrum, nunc vobis pandam, velut ipse probavi:
vermes quesivi pingues quos vertit aratrum
ex terra, ac simul me querere jussit acetum
utilis ars istis rebus, calidum que cruorem

---

(1) Scripturam pulcram si quis tibi scribere quaerit,
ex auro, legat hoc quod vili carmine dico.
Versi 82 e seg.

ex hirco ingenti, quem sollers tempore parvo
ex herba forti pavi tecto religatum.
Sanguine cum calido; post hec vermes et acetum
infudi, ac totam fialam clare renitentem
unxi; quo facto, temptavi sculpere vitrum
cum duro lapide piritis nomine dicto (1).

Non con diverso modo è spiegato come s'ha da procedere nella lavorazione delle pietre preziose:

Qui cupit egregios lapides irrumpere ferro
quos dilexerunt nimium reges super aurum
urbis Romanae, qui celsas iam tenuere
artes, ingenium quod ego sub mente profunda
inveni accipiat quoniam valde est preciosum.
Urinam mihi quaesivi, pariterque cruorem
ex hirco ingenti, modico sub tempore pasto
herba, quo facto, calefacto sanguine gemmas
incidi, veluti monstravit Plinius auctor,
artes qui scripsit quas plebs Romana probavit,
atque simul lapidum virtutes scripsit honeste,
quorum qui noscit vires, plus diligit illos (2).

Se non che la singolaritá di codesta ricetta è servita d'argomento al Giry (3) per rivocare in dubbio l'affermazione con la quale Eraclio si presta garante al lettore della sicurezza scientifica dei suoi ammaestramenti:

---

(1) Vv. 36-46.

(2) Vv. 66-77. Cfr. Plinio, *N. H.*, XXXVII, iv, 59-60: «... illa invicta vis, duarum violentissimarum naturae rerum ferri igniumque contemptrix, hircino rumpitur sanguine, neque aliter quam recenti calidoque macerata et sic quoque multis ictibus, tunc etiam praeterquam eximias incudes malleosque ferreos frangens. Cuius hoc invento quove casu repertum? aut quae fuit coniectura experiendi rem inmensi pretii in fœdissimo animalium? numinum profecto talis inventio est et hoc munus omne, nec quaerenda ratio in ulla parte naturae, sed voluntas! cum feliciter contigit rumpere, in tam parvas friatur crustas, ut cerni vix possint...».

(3) *Notice*, p. 225.

Nil tibi scribo quidem, quod non prius ipse probassem (1);

e non voglio dissimulare che le osservazioni del dotto Francese hanno il loro peso e son degne di molta considerazione. Ma dal rifiutare il valore dell'esperienza ad uno o ad alcuni dei procedimenti esposti nel *De coloribus*, al negare che Eraclio abbia potuto essere un pratico dell'arte e un tecnico egli stesso, il passo è troppo rapido, se anche lo dia un erudito di sicura scienza qual fu Arturo Giry. Non eran forse essenzialmente uomini di pratica, e tecnici della chimica e delle arti industriali, quegli alchimisti della stessa epoca, i quali mescolavano bizzarramente nei loro studi le positive esperienze ond'ebbero origine e sviluppo le scienze moderne, con le misteriose indagini ermetiche sorte dalla fiducia piú sicura nella veritá delle dottrine occulte? E chi si penserebbe oggi di negar la qualitá di praticanti delle scienze chimiche agli speziali e agli alchimisti del Medio Evo, per il solo fatto che non si appagarono, a mo' d'esempio, di fondere il rame ed il ferro e di mescolarli con metalli piú nobili, ma tentarono di trasformarli addirittura in oro e in argento? Codesti contrasti eran propri di quei secoli nei quali l'anima umana tentò un supremo sforzo, per rompere le barriere dell'esperienza e divinare le veritá ignote che stanno al fondo dell'universa vita: e solo chi restringe l'esistenza dei popoli nelle flessioni verbali o nella corretta composizione dei versi, e non legge oltre la grammatica e non penetra oltre la letteratura, solo colui può giudicare con generico disdegno epoca di tenebre e di decadenza quell'èra taciturnamente, eroicamente laboriosa, che fu il Medio Evo.

---

(1) V. 5; in diversa forma Eraclio ripete piú oltre il medesimo concetto:

.... inde videbis
quod tibi mandavi, veluti prius ipse probavi

Versi 24 e seg.

Ma torniamo, per un istante ancora, su quel lato del *De coloribus* che per il momento richiama tutta la nostra attenzione: la forma nella quale piacque ad Eraclio tramandare ai secoli piú tardi il frutto della sua esperienza pratica e scientifica. Da quel che m'è accaduto di avvertire fin ora mi sembra si possa trarre la conclusione che l'autore del *De coloribus* fu uomo di non mediocre cultura, scrittore di gusto ben educato, poeta d'ispirazione non forse vigorosa, ma, nella sua modestia, personale e non volgare.

Se passiamo, con in mente ancor fresco il ricordo dei versi di Eraclio, all'esame del terzo libro del *De coloribus,* ossia di quelle 58 ricette in prosa che, variamente divise, tengon dietro al poemetto nei due codici meno antichi, l'impressione originaria del trovarci dinnanzi ad un'opera compiutamente diversa e separata e d'un altro autore, ci si muta senz'altro in certezza. Codesto presunto terzo libro d'un' opera la quale ha nei primi due libri l' impronta inconfondibile della fantasia poetica che la creò, non è se non la piú arida e la piú impersonale sequela prosastica di ricette, di formule pratiche, di notiziole leggendarie sul vetro e sui colori, sulla loro origine, fabbricazione, mescolanza ed uso, secondo i vari scopi ai quali si vogliano impiegare. Se non vi fossero raccolti di su le enciclopedie pliniana e isidoriana gli aneddoti del « *quidam* » fatto uccidere da Tiberio perché aveva inventato il vetro flessibile, o dei mercanti di nitro, che scoprirono casualmente il modo di fabbricare il vetro (1); e se la forma latina non vi fosse

(1) Par. V. — *Quomodo et quando inventum fuerit vitrum.* — Vitrum dictum, ut ait Ysidorus, quod visui perspecuitate transluceat. In aliis enim metallis quicquid intrinsecus continetur absconditur. In vitro vero, quilibet liquor vel species interius, talis exterius declaratur, et quodam modo clausus patet. Cujus origo haec fuit. In parte Syriae quae Fenicis vocatur, finitima Judeae, circa radicem montis Carmeli, palus

piú corretta e l'esposizione meno schematica, il cosí detto terzo libro del *De coloribus* potrebbe, per il contenuto, assomigliarsi alle *Compositiones* lucchesi delle quali abbiamo giá discorso.

Si aggiunga a tutto ciò il fatto che evidentemente i capitoli 1, 2, 4, 9, 10, 11 del III libro, non sono se non o illustrazioni o parafrasi di insegnamenti giá dati nei due libri

---

est, ex qua nascitur Belus amnis, V millium passuum spatio in mare fluens, juxta Tholomaida, cujus arenae, decurrente fluctu, sordibus eluuntur. Hic fama est, quod, expulsa nave mercatorum nitri, cum sparsim per litus epulas pararent nec essent lapides pro attollendis vasis, lapides, glebas nitri vasi subdiderunt. Quibus accensis, permixta arena littoris, translucentis novi liquoris, vitri scilicet, fluxisse rivos, et hanc fuisse originem vitri.

Mox, ut ingeniosa hominum solertia non fuit contenta solo vitro, sed et aliis mixturis hanc artem studuit [in melius ampliare, levibus enim et] aridis lignis concoquitur, adjecto cipro ac nitro, continuisque fornacibus, ut aes, liquatur, massaeque fiunt. Postea ex massis rursus fonditur in officinis, et aliud flatu figuratur, aliud torno teritur, aliud argenti modo celatur. Tingitur etiam multis modis ita ut jacinctos saphirosque virides imitetur, et onichinos, et aliarum gemmarum colores. Neque est alia speculis aptior materia, vel picturae, acommodatior. Maximus tamen in candido vitro, proximaque in cristalli similitudine, unde et ad potandum argenti et auri metalla repulit. Vitrum olim fiebat in Italia, et per Gallias, et in Hispania. Arena alba mollissima pila molaque terebatur. Dehinc miscebatur . . . »; ecc.

Par. VI. — *Quod quidam decapitatus fuit jussu Imperatoris, quia modum faciendi vitrum flexibile invenerat.* — Fertur autem sub Tiberio Cesare quendam artificem excogitasse vitri temperamentum ut flexibile esset et ductile. Qui, dum admissus esset ad Cesarem, porrexit fialam Cesari, quam ille indignatus in pavimento projecit, quae complicaverat se tanquam vas aeneum. Artifex autem sustulit fialam de pavimento, deinde martulum de sinu protulit, et fialam correxit. Hoc facto, Cesar dixit artifici, numquid alius scit hanc condituram vitrorum? Postquam ille jurans negavit alium hoc scire, jussit illum Cesar decollari, ne, dum hoc cognitum fieret, aurum et argentum pro luto haberentur, et omnium metallorum precia abstraherentur. Et revera quod si vasa vitrea non frangerentur, meliora essent quam aurum et argentum ». HERACLIUS-ILG, pp. 51-53 e 55. Cfr. PLINIO, *N. H.*, XXXVI, XXVI, 190-195.

poetici; che alcuni di quei 58 capitoli si rinvengono sparpagliati in manoscritti la cui composizione è sicuramente anteriore a quella del *De coloribus* (1); che moltissimi altri ebbero nei secoli seguenti una diffusione cosí sproporzionata a quella del poemetto di Eraclio, da dar sicuro argomento di origini piú remote e — dal punto di vista tecnico — piú autorevoli; che, infine, l'esame del contenuto del terzo libro in raffronto col contenuto dei primi due, non dimostra per nessun rispetto quella continuitá di disegno e quella equa distribuzione della materia che son da attendere in tutte le parti di un'opera concepita dalla medesima mente ed elaborata dalla stessa fantasia. È dunque da escludere senz'altro, non solo che la parte prosastica possa essere la legittima continuazione della poetica, ma pure che vi si possa ravvisare lo schema apprestato da Eraclio per un proseguimento del suo poemetto.

Ciò non equivale ad affermare che il *De coloribus* sia un'opera compiuta; avrò anzi modo di esporre piú oltre i motivi per i quali io nutro qualche dubbio in proposito. Ma quello che importa ora è stabilire che effettivamente aveva ragione la Merrifield, quando sosteneva che il terzo libro del *De coloribus* non era se non un'aggiunta piú tarda, nella quale ai commenti e alle parafrasi di capitoli dei primi libri si alternavano aneddoti, insegnamenti e ricette dedotti in varie epoche dalle opere di Plinio, di Vitruvio, di Isidoro da Siviglia, da sillogi greche e bizantine, e finalmente appunti raccolti dall'esperienza di artigiani o d'artisti medievali, per lo piú francesi. Le conclusioni della Merrifield furono piú tardi avvalorate dall'adesione incondizionata del Giry (2); alla quale l'esame diretto delle 58 ricette attribuite

(1) Cosí, per es., il cap. 23 si trova nel Ms. lat. 12292 della Biblioteca nazionale di Parigi, e nel Ms. n. 334 della Biblioteca della Scuola di Medicina di Montpellier, che sono, l'uno e l'altro, del secolo IX. (Giry, *Notice*, p. 216).

(2) Mi sembra metta conto riferire testualmente le parole del dotto Francese: « Quant au troisième livre, c'est une compilation qui s'est

ad Eraclio m'induce ad aggiungere, per quel poco che vale, anche il mio pieno consenso.

La logica conseguenza di quanto precede è che nello studio del *De coloribus,* in quanto esso rientra nel disegno della presente opera, si potrá e dovrá astrarre del tutto da quella fatica raccogliticcia, adèspota, non databile e non localizzabile, che è il terzo libro in prosa aggiuntovi posteriormente. Se anche quel terzo libro fosse tutto opera di italiani, il suo stesso carattere di miscellanea formatasi attraverso un lungo periodo di tempo, per mano di piú compilatori, senza dunque uno scopo individualmente determinato e senza unitá di criteri, gli toglierebbe ogni significato letterario o scientifico, e lo ridurrebbe tutto al piú a un documento poco espressivo delle condizioni in cui si trovava fra noi la tecnica delle arti fra il dodicesimo e il tredicesimo

---

augmentée à diverses reprises. Elle contient des recettes de valeur très-inégale, quelques-unes plus anciennes, la plupart bien plus récentes que les précédentes. Il est probable que tout d'abord ce troisième livre n'a contenu que les chapitres qui expliquent ou paraphrasent les chapitres en vers et quelques anecdotes empruntées à des auteurs anciens, telles que l'histoiree de la découverte du verre d'après Isidore, l'histoire de l'artisan décapité par Tibère pour avoir inventé le verre incassable, empruntée à Pline, et, en outre, quelques recettes plus anciennes. C'est à peu près tout ce que contient cette continuation dans le manuscrit du Musée Britannique, où je ne trouve de recette originale que celle, si importante, relative à la glaçure plombifère des poteries (ch. III) et le petit traité de la fabrication du verre qui forme le chapitre VII, traité qui a été récemment publié de nouveau et ingénieusement traduit, ainsi que le *Manuel* de Théophile, par un verrier, M. Georges Bontemps [*Deuxième livre de l'Essai sur divers arts par Théophile, prêtre et moine*, traduit par G. B., Paris, 1876]. Toute cette première partie a pu être ajoutée vers le XII[e] siècle et en Italie. Depuis, comme tous les recueils de ce genre, la compilation s'est grossie, probablement à plusieurs reprises encore, avant de nous parvenir telle qu'elle est dans le manuscrit de Jean le Bègue, et plusieurs des chapitres dont elle s'est augmentée ainsi n'ont pu y être ajoutés, ainsi que l'a très-bien vu Mrs. Merrifield et par les raisons qu'elle a exposées, que dans la France du Nord et vers la fin du XIII[e] siècle ». *Notice*, pp. 226 e seg.

secolo dopo Cristo. Ma la probabilitá — vorrei dir la certezza — che a quella raccolta di precetti abbian contribuito a varie riprese francesi del nord, toglie ad essa ogni sicura significazione anche per la storia della nostra esperienza pratica e della nostra cultura tecnica, durante l'epoca medievale.

Torniamo dunque ai due libri poetici che soli rappresentano l'opera autentica di Eraclio. Se è da escludere che il cosí detto terzo libro formi un tutto con essi, e che rientri nei limiti prefissi alle nostre ricerche, è ormai accertato che la parte poetica del *De coloribus* appartiene a quel ciclo di opere, italiane per l'ispirazione e per le origini dei loro autori, alle quali rivolgiamo presentemente tutta la nostra attenzione. La dimostrazione che ne è stata fatta dagli studiosi, non perde efficacia per i dubbi sollevati attorno la storica individualitá di quel poco noto artista e poeta che fu Eraclio.

Sarebbe ozioso ritesser tutta la storia delle lunghe discussioni svòltesi in proposito fra scrittori inglesi, tedeschi e francesi, per tutto il secolo passato. Mi rifarò dunque soltanto dalla Merrifield, che stampò sí vasta orma di sé negli studi attorno la trattatistica medievale delle arti figurative. Secondo lei, il *De coloribus* fu composto molto probabilmente nell'Italia del sud, forse da un cittadino del ducato longobardo di Benevento, fra il secolo ottavo e il decimo dopo Cristo: in quell'epoca, dunque, nella quale sotto i Bizantini e i Saraceni codesta parte d'Italia ebbe a godere d'una cultura e d'una civiltá privilegiate. Dal suo luogo di origine, due secoli piú tardi, il poemetto di Eraclio trasmigrò nei paesi del nord, dove diverse mani — in prevalenza francesi — lo arricchirono di quel terzo libro in prosa, cosí diverso e lontano dal resto dell'opera.

Alla tesi della Merrifield l'Ilg aderí per quel che concerneva la data e le origini del *De coloribus*; e ne rinvigorí

e ne ampliò la dimostrazione con qualche nuovo argomento, tratto sempre dall'esame del poemetto. Cosí gli parve fuor d'ogni dubbio che, non ostanti le origini meridionali, l'autore del *De coloribus* avesse dovuto vivere in quella Roma ch'era da lui nominata con tanta frequenza e con tale schiettezza d'amore; alla tecnica bizantina, riflessa nel poemetto, trovò spiegazione sufficiente nella fuga degli artisti greci a Roma durante l'iconoclasmo; circa la data, reputò necessario attenersi al secolo decimo, per i seguenti motivi: 1°, manca nel *De coloribus* qualsiasi indizio dell'efficacia esercitata dall'arte saracena sull'italiana alla fine di quel secolo; 2°, i lamenti dell'autore sulla decadenza di Roma non convengono a niun tempo, meglio che a quello che intercesse fra Giovanni XII e Benedetto VIII; 3°, gli esametri del poemetto, non ancor leonini, come gli usò specialmente il secolo XII, rivelano lo studio della rima (1), a quel modo che si era cominciato a fare giá nel secolo IX, e si proseguí nei seguenti; 4°, gli sforzi dell'autore, per dare la sua opera come una continuazione delle antiche, ci richiamano al decimo secolo, nel quale cominciò quella prima rinascenza dell'antichitá, che fu l'arte romanica.

Non ugualmente persuasiva — per quanto originale — riuscí la dimostrazione che l'Ilg tentò di fare della inesistenza storica dell'Eraclio al quale il poemetto era generalmente attribuito.

Nei versi dei due libri autentici — cosí argomenta lo studioso tedesco, — l'autore parla frequentemente della propria persona e della propria perizia, ma tace il suo nome; del quale andiamo debitori alla soprascritta del codice parigino: « *Incipit primus et metricus liber Eraclii, sapientissimi viri, de coloribus et artibus Romanorum* . . . ». Ora, codesta soprascritta non proviene da chi ha scritto il testo, poiché

---

(1) L'elenco, compilato dall'Ilg, dei versi nei quali è evidente il tentativo della rima, va rifatto su la lezione del codice di Valenciennes, che differisce notevolmente dal testo fin ora divulgato.

solo una terza persona poteva dare al poeta il titolo di « *sapientissimus vir* »; e solo altri dal vero autore poteva scegliere per il poemetto un titolo inesatto e un'indicazione imprecisa, come *De coloribus et artibus Romanorum.* Senza contare che Eraclio, il quale nel testo parla in prima persona, qui parlerebbe di sé come di un estraneo. D'altra parte, perché, copiando fedelmente tutto il resto, il copista avrebbe dovuto mutare solo il titolo dell'opera? I titoli degli scritti consimili sono modificati molto raramente dai copisti, e solo nei casi in cui la notorietá dei loro autori rende possibili le amplificazioni panegiriche. Qui ci troviamo evidentemente dinnanzi a un titolo e ad un nome d'autore attribuiti all'opera — probabilmente anepigrafa e adèspota — da un copista. Gli « ingredienti » stranieri e piú tardi, dei quali la soprascritta conserva traccia, rendono piú credibile che l'originale mancasse del nome d'autore, e che l'Eraclio al quale fu attribuito il *De coloribus* fosse un personaggio inesistente. Ciò non ostante la scelta di quel nome dové certo esser conseguenza d'una tradizione *non storica*, piuttosto vivace. Sarebbe forse possibile che l'autore avesse intitolato il suo poemetto *Liber Heraclii*, e che il copista ne avesse poi fatto, nei secoli, un *Liber sapientissimi viri Heraclii.* Ma codesta ipotesi (non sorretta dall'esempio di casi analoghi) perde ogni valore con lo stesso disperdersi del nome « Eraclio » nelle nebbie del mito. Il Medio Evo s'è sempre compiaciuto dei nomi che apparissero avvolti d'un nimbo poetico e favoloso; e tenendo presenti codeste sue predilezioni si può forse giungere a una spiegazione soddisfacente sull'origine di quel poeta Eraclio cosí controverso. Un passo di Plinio, l'evangelista scientifico di quei secoli, la cui venerabilitá è proclamata anche negli esametri del *De coloribus*, può guidarci piú rapidamente alla conquista della veritá. Dice dunque la *Naturalis Historia* (1): « Auri argentique

---

(1) XXXIII, VIII, 126. Rivedo e correggo la citazione dell'Ilg sul testo del Mayhoff (vol. V, p. 148).

mentionem comitatur lapis, quem coticulam appellant, quondam non solitus inveniri nisi in flumine Tmolo, ut auctor est Theophrastus, nunc vero passim. Alii Heraclium, alii Lydium vocant... ». Codesto Heraclius, Heracleos, Ἡρακλεία λίθος, al quale accennano anche Platone, Teofrasto e Luciano, è la pietra di paragone, detta anche *Lydius.* La pietra di paragone fu certo ben nota nel Medio Evo: è importante il fatto che essa, o il suo nome, fossero presto antropomorfizzati in una misteriosa persona, che ebbe in sé una consimile virtú distinguitrice del buono e del cattivo. C'è una serie di poesie e di racconti che, risalendo a fonti orientali, trattano di ciò e assumono ad eroe un Eraclio; ve ne hanno nei territori tedeschi e nei francesi, negli italiani e nei bizantini. Fu conseguenza di codesta tradizione favolosa la confusione, che spesso si fece nell'antichitá, del mitico Eraclio conoscitor di gemme con l'imperatore Eraclio, realmente esistito, che signoreggiò Bisanzio dal 610 al 641 dopo Cristo; sarebbe conseguenza di codesta tradizione l'attribuzione ad Eraclio di un poemetto nel quale si trattava anche delle gemme e del modo ond'esse si lucidano e s'incidono.

Cosí ragiona l'Ilg (1), le cui argomentazioni mi parve interessante riassumere, e perché, da un lato, sono in se stesse molto ingegnose, e perché, dall'altro, porgono un esempio curioso dei dirizzoni che anche uno studioso serio può prendere, quando le sue illazioni non sieno illuminate da una piena conoscenza dei documenti relativi all'argomento trattato. Anche alla mente del lettore si sono giá probabilmente presentate le molte obiezioni ch'è agevole opporre alla tesi dello studioso alemanno.

Anzi tutto, che Eraclio, pur accennando soventi alla propria persona e alla propria perizia, non faccia nei versi il suo nome, non è cosa da meravigliare, visto che nel poemetto egli parla di sé in prima persona; è invece natu-

(1) *Op. cit.*, pp. XIV-XX.

rale che, nella soprascritta dell'opera sua, egli accenni a sé in terza persona, giacché da quando a questo mondo esistono scrittori e libri, è sempre usato che nei frontespizi e nelle intitolazioni i singoli autori rendan noti in codesta maniera i loro nomi e le loro qualitá. Vero è che la designazione di *sapientissimus vir* — se fosse certamente aggiunta da Eraclio al suo nome — ci potrebbe indurre ad accusare il poeta di scarsa modestia; ma sarebbe forse codesto il primo esempio d'una siffatta immodestia in quei secoli, e nei precedenti, e nei seguenti? E — senza accusare Eraclio d'un difetto che non è dei piú simpatici — non sarebbe ancor piú ovvio supporre ch'egli avesse senz'altro scritto in cima alla sua fatica: « *Incipit primus et metricus liber Eraclii, de coloribus et artibus Romanorum* », e che, o un copista amico per affetto e per ammirazione verso l'autore, o un menante di mestiere per accrescer credito all'opera, aggiungessero poi a quella soprascritta gli epiteti che dovevan renderla cosí sospetta agli studiosi moderni? Codeste amplificazioni panegiriche — obietta l'Ilg — accadono nei titoli di scritti consimili soltanto quando sien giustificate dalla notorietá degli autori. Ecco un argomento ch'è facile ritorcere contro chi lo espone: poiché, quale sará il criterio che potremo assumere a misura della notorietá di scrittori medievali, vissuti cioè in un'epoca cosí lontana da noi, e della quale ci son pervenuti documenti e notizie relativamente scarsi? Non — certamente — il nostro; non essendo da escludere che noi ignoriamo od abbiamo per lungo tempo ignorato persin l'esistenza di uomini che godettero nel Medio Evo di una certa notorietá. E, se ci dobbiam rimettere al criterio dei contemporanei, in base a quali documenti possiamo negare che l'Eraclio autore del *De coloribus* sia stato ai suoi tempi conosciuto e apprezzato in un circolo di studiosi piú o men vasto? È o non è fuor di dubbio che l'autore del *De coloribus* fu uomo di coltura e di gusto, dimostrati dall'operetta stessa alla quale egli affidò il suo nome? E allora, perché deve sembrare strano che — molto

o poco noto ch'ei fosse — qualche amico, estimatore della sua dottrina, lo ritenesse degno dell'elogio di *sapientissimus vir?*

Pochi argomenti dell'Ilg restano ancor da discutere; e, intanto, cade di per se stesso uno di quelli che dovettero a tutta prima sembrargli piú forti. Non è esatto che il *De coloribus* sia attribuito ad Eraclio dal solo manoscritto parigino: se lo studioso tedesco avesse esaminato in realtá personalmente i codici (come pur gli piacque di lasciar credere, e non era vero), si sarebbe persuaso *de visu* che anche il manoscritto londinese attribuisce il *De coloribus* ad Eraclio, e non a quel Gratsius che fu per errata lettura inventato dai compilatori del *Catalogus manuscriptorum Angliae* (1). Un piú valido argomento a favore della sua tesi l'Ilg avrebbe certo creduto di rinvenire nel manoscritto di Valenciennes, se ne avesse conosciuto a tempo l'esistenza, e se lo avesse studiato. Infatti, quella piú antica copia del *De coloribus* si presenta priva cosí del nome dell'autore come d'ogni e qualsiasi intitolazione. Ma è questo un motivo sufficiente per dedurne la falsitá e del titolo dell'opera e del nome d'autore attestati concordemente da due manoscritti di diversa provenienza, e pur non privi d'autorevolezza? Nel codice di Valenciennes manca ogni e qualsiasi distinzione di libri e di capitoli: i 208 versi del *De coloribus* vi si susseguono continuatamente, senza intervalli. Se ne deve concludere che la divisione in libri e che i titoli dei vari capitoli sieno opera dei copisti? Sia, per i titoli! Ma la divisione in libri è attestata autentica, anche nel testo di Valenciennes, dal verso 193, che accenna in modo ben chiaro al primo libro:

Ars velut in primo notat insinuata libello;

né si può pensare che sia invenzione dei copisti la divisione in capitoli o in paragrafi, che risulta vorrei dire automaticamente dal contenuto stesso dell'operetta. E allora, se il codice di Valenciennes esclude non solo il nome dell'au-

(1) Cfr. GIRY, *Notice*, p. 222.

tore e la soprascritta del poemetto e dei singoli capitoli, ma anche (nell'aspetto esteriore) quella divisione in libri e in capitoli che il suo stesso contesto implicitamente dimostra autentica, con qual criterio lo assumeremo a testimoniare, come riflesso della volontá del poeta, anche ciò che si può giudicare pura trascuratezza d'un copista negligente?

La veritá è che la copia del *De coloribus* conservata nel codice di Valenciennes, pur essendo piú prossima al fonte e quindi piú autorevole delle altre, ha tutte la apparenze d'una trascrizione frettolosa, fatta per proprio conto personale da un tizio desideroso di possederla, forse piú per l'interesse tecnico delle ricette e de' precetti contenútivi che non per i meriti artistici della forma letteraria e poetica. Di codesta frettolositá mi sembra porgano argomento anche alcuni evidenti errori sfuggiti al trascrittore. Il quale — se la mia ipotesi non è errata — tutto intento al contenuto professionale, non aveva interesse a conservare le intitolazioni dell'opera e dei suoi libri e capitoli, né a serbar memoria del nome dell'autore. Tanto piú se, come pare a me, anche a lui il *De coloribus* sembrò una fatica rimasta incompiuta, e quindi priva di quei pregi estrinseci che a un osservatore superficiale posson far apparire degna di ricordo un'opera letteraria.

Ho giá accennato a codesto mio sospetto; contribuiscono a confermarmi in esso la sproporzione fra il primo ed il secondo libro e fra la materia annunziata dal titolo e il reale contenuto del poemetto qual esso ci è pervenuto. A parte il *Prohemium*, che comprende 12 versi, il primo libro del poemetto di Eraclio consta — secondo il manoscritto di Valenciennes — di 142 versi distribuiti in 13 capitoli, mentre il secondo non contiene se non 54 versi e 7 capitoli: d'altro lato il testo non mantiene le promesse del titolo; e mentre ciò riesce di facile spiegazione con l'ipotesi che l'autore si proponesse di svolgere compiutamente l'argomento senza poi riuscirvi, rimane del tutto inesplicabile a chi vada fantasticando di un titolo applicato posteriormente,

da tardi copisti, all'opera incompiuta. Chi si sarebbe pensato di intitolare *De coloribus et artibus Romanorum* un'accolta di 208 versi, nei quali è appena l'inizio d'una trattazione di argomento cosí vasto e complesso?

D'altra parte, se, come sembra indubitabile, Eraclio si propose di porre in versi i precetti e le ricette a lui note circa la preparazione dei colori, la scrittura d'oro e d'argento, e la lavorazione del vetro e delle pietre dure, perché si sarebbe bruscamente arrestato dopo di aver discorso soltanto di alcuni colori e del modo di apprestarli, e dopo aver rapidamente esposti alcuni pochi precetti (fra i moltissimi giá ovvi nell'epoca sua) circa la lavorazione del vetro e delle gemme? Chi ponga a raffronto uno qualsiasi dei ricettari alchimistici o chimici o piattamente tecnici di quell'epoca col contenuto del *De coloribus*, non può non avvertire la sproporzione irragionevole e incomprensibile fra ciò che dovrebbe essere nel poemetto di Eraclio, e ciò che realmente vi è! Il *De coloribus* ha un *Prohemium;* gli manca l'*Epilogus;* gli manca perché (o sia rimasta l'opera incompiuta, o ne sia andata smarrita, súbito dopo la composizione, la maggior parte), l'*Epilogus* avrebbe dovuto tener dietro ad una assai maggior tratta di versi che non sia quella a noi pervenuta.

Date codeste necessarie premesse, che valore ha il poemetto di Eraclio nella serie delle opere precettistiche attorno le arti figurative che siamo venuti fin qui esaminando? Se dal punto di vista tecnico il *De coloribus* riman dietro a tutti i trattati e le raccolte di norme e di ricette che ci sono noti di quell'epoca; se non può competere per codesto lato nemmeno con le *Compositiones* lucchesi; ha d'altro canto un'importanza maggiore per il rispetto puramente scientifico o filosofico. Codesta affermazione, che — a proposito d'un poema in confronto di massimari e di trattati — potrebbe a prima vista apparire paradossale, si chiarirá, spero,

ragionevole a chi consideri come, piú e meglio del conservarsi o moltiplicarsi delle conoscenze tecniche nelle loro materiali determinazioni, interessi le nostre indagini il venirsi formando, fra gli scrittori d'arte del Medio Evo, d'una miglior coscienza dei problemi spirituali dell'arte. E nel *De coloribus* realmente la notizia tecnica e l'insegnamento pratico si levano, con la stessa intenzione dell'arte, col respiro della poesia, al di sopra delle nude considerazioni del mestiere. Il solo fatto che Eraclio ponga in versi (e non per artificio mnemonico) i suoi dettami, e si studi di abbellirli coll'armonia del metro e con la dignitá dello stile, índica che in lui non mancò il ricordo degli scopi spirituali e fantastici ai quali servono nella loro apparente indipendenza la tecnica e la pratica dell'arte. Rimpiange egli i gloriosi tempi dei Romani? non gl'incresce giá che sia caduta nell'oblío una ricetta rara, che si siano smarriti alcuni artifíci meccanici, alcune abilitá manuali: gli duole che, con la gloria dell'impero latino, sia perito il fiore delle arti onde Roma s'adornò nei secoli della sua grandezza. Il suo lamento non è il querulo sfogo dell'artigiano in cerca di piccoli segreti: è il sospiro sconsolato dell'uomo d'arte e di pensiero, che rimpiange tutto un mondo spirituale per sempre perito; e con religiosa pietá ne raccoglie nell'opera sua gli avanzi mortali, e li adorna di quelle bellezze ond'egli è capace: bare fiorite per i morti cari:

> Quis nunc has artes investigare valebit,
> quas isti artifices, immensa mente potentes,
> invenere sibi, potis est ostendere nobis? (1).

Degli insegnamenti sottratti all'oblío si valse egli medesimo, l'artefice poeta, per le opere che il sentimento gli suggerí; sulle fiale di vetro, ben egli « *volucres homines pariterque leones inscripsit ut sensit* » (2); né, trasferendo in

(1) Vv. 8-11.
(2) Vv. 61-62.

altri il meglio della sua sapienza tecnica, obliò di rivolgersi ad artisti, per i quali i suoi precetti dovevan essere il mezzo e non il fine dell'opera vagheggiata. Quando lo udite discorrere del vetro *docto flatu tenuatum* (1), se avete un po' di attivitá fantastica, vedete balzarvi innanzi agli occhi della mente l'immagine adusta d'un di quei mirabili artefici del liquido metallo, pei quali sono ognora contemporanei il gesto sapiente dell'uomo del mestiere e l'atto inconsapevole del creatore d'arte; e se volete apprender da lui come si appresta e come si adopra la tinta d'oro, per eternare nella pergamena polita le immagini delle parole, dovete dimandargli non come si possa senz'altro scrivere, bensí come s'abbia a scrivere « una bella scrittura »: tanto bella, che sará *vile* in paragone il *carmen* col quale egli appagherá il vostro desiderio (2).

Insomma, espresso o implicito, è sempre presente, nel poemetto di Eraclio, il sentimento augusto dell'arte. Sentimento: non pensiero. Ma chi rifletta alla ariditá delle *Compositiones* lucchesi non può non avvertire come il *De coloribus* rappresenti giá un gran passo innanzi verso una piú piena valutazioue delle arti figurative, sien pure considerate da un punto di vista prevalentemente tecnico e pratico.

IV.

Il terzo ed ultimo scritto medievale attorno le arti figurative, che si offra al nostro studio, è certo quello cui meglio si addice il titolo di « trattato », ma che pur suscita attorno alle sue origini italiche le diffidenze di molti studiosi: la *Schedula diversarum artium*, di Teofilo monaco.

I molti manoscritti che ne restano (3), tutti di epoca re-

(1) V. 63.

(2) Vv. 82 e seg.

(3) Se ne veda un elenco compiuto e giudizioso in THEOPHILUS-ILG, pp. I e segg. Non è da trascurare neppur oggi quello che sul codice piú antico lasciò scritto G. E. LESSING, in un saggio *Vom Alter*

mota, sono argomento sicuro della grande diffusione che codesta opera ebbe nel Medio Evo; qui basti ricordare che ve n'ha ora un po' da per tutto: a Cambridge, a Lipsia, a Vienna, a Parigi, a Milano, a Venezia; e che il piú antico, attualmente conservato nella Biblioteca granducale di Wolfenbüttel, risale con tutta probabilitá al secolo dodicesimo.

Non minor fortuna ebbe la *Schedula* dopo l'invenzione della stampa, tanti furono i transunti, le epitomi e le edizioni compiute o parziali che se ne fecero via via, senza che mai se ne saziassero la curiositá dei lettori e la buona volontá degli studiosi (1). Nei tempi moderni contribuirono a destare interesse attorno a codesta opera le dispute suscitate da certi suoi capitoli, nei quali parve ad alcuni (credo ragionevolmente) di trovar documentata la pratica della pittura ad olio in Europa molto prima dell'epoca nella quale, a detta del Vasari, l'avrebbe scoperta il Van Eyck.

---

der Oelmalerei aus dem Theophilus Presbyter, nei suoi *Vermischte Schriften,* Berlin, 1771-94, vol. VIII. Sur un importante manoscritto che si trovava nella Biblioteca Nani di Venezia, e poi passò alla Marciana dove ora si trova, è da consultare il MORELLI, *Codd. manuscript. Lat. Biblioth. Nanianae,* Venetiis, 1766, pp. 33 e seg.

(1) Sulle vicende dell'opera di Teofilo sino al secolo XVI son da vedere i libri seguenti: CORNELII AGRIPPAE, *De incertitudine et vanitate scientiarum,* Ant., 1530, cap. 96 [o anche l'edizione italiana: « L'Agrippa || ARRIGO || Cornelio Agrippa Della || Vanita delle scien || ze tradotto Per || M. Lodovico || Domenichi || ... || In Venetia || M.D.XLVII. »]; CONRADI GESNERI, *Bibliotheca Universalis, sive Catalogus omnium scriptorum locupletissimus,* Tiguri, Froschoverus, 1545, c. 614 *r.*; *Bibliothecae Epitome* ... per JOSIAM SIMLERUM locupletata, Tiguri, Froschoverus, 1555, c. 173 *v.*; dei quali tutti il solo Simler mostrò di avere conoscenza compiuta di tutta l'opera, poiché l'Agrippa non menzionava se non il libro secondo del trattato (quello attorno ai vetri), e il Gesner si limitava a trascrivere la nota dell'Agrippa. Su la fortuna della *Schedula* nei secoli successivi son raccolte informazioni diligentissime nella *Introduction* di G. M. GUICHARD all'edizione curátane nel 1843 dal conte De L'Escalopier (THÉOPHILE prêtre et moine, *Essai sur divers arts,* publié par le C.te C. De L'E., Paris, Firmin Didot, 1843, pp. XIX e segg.).

Dalla fine del Settecento alla fine dell'Ottocento non se ne contano meno di cinque edizioni, alcune delle quali veramente insigni per la diligenza e la sapienza onde furono condotte. Il valente bibliotecario di Wolfenbüttel, Efraimo Lessing, alternava le sue fatiche tra gli ultimi tocchi al *Nathan der Weise* e l'apparecchio d'una compiuta stampa della *Schedula*, quando lo sorprese la morte; e la eccellente edizione da lui apprestata venne in luce per cura di Cristiano Leiste, tre mesi dopo ch'egli ebbe chiusi gli occhi alla luce (1). Contemporaneamente E. Raspe pubblicava a Londra i 37 capitoli iniziali del primo libro della *Schedula*, in maniera scorretta e da averci poca fiducia, di sur un codice della Biblioteca del Trinity-College, assieme col *De coloribus* di Eraclio (2). Seguiva, sessant'anni dopo, l'edizione — giá ricordata — del Conte De L'Escalopier, nella quale il testo latino era accompagnato da una versione francese a piè di pagina, e preceduto da una introduzione di G. M. Guichard, preziosa per senno critico e per dottrina. A breve distanza da questa, nel 1847, veniva in pubblico un'edizione londinese del trattato di Teofilo, per cura di quel valente studioso che fu lo Hendrie (3); e non molto dopo, nel 1862, ne seguiva una nuova stampa, con versione francese, per opera dell'abate Bourassé, nel *Dictionnaire d'archéologie sacrée* del Migne. Ultima apparve, nel 1874, l'edizione della quale mi gioverò nelle pagine seguenti, curata da Alberto Ilg, per la collezione dei *Quellenschriften für Kunstgeschichte un Kunsttechnik des Mittelalters* (4).

Studiosi antichi e moderni hanno dunque dimostrato, con

---

(1) *Zur Geschichte und Litteratur aus den Schätzen der hertzoglichen Bibliotek zu Wolfenbüttel*, von GOTT. EPHR. LESSING, T. VI, pp. 289-424, Braunschweig, 1781.

(2) *Critical essay on oil-painting*, giá cit. Cfr. qui dietro, la p. 387.

(3) THEOPHILI, qui et RUGERUS, presbyteri et monachi *Libri III*, seu *Diversarum artium Schedula*. Opera et studio R. HENDRIE. (Translated, with notes). Londini, J. Murray, 1857.

(4) È l'edizione che cito con l'abbreviazione: THEOPHILUS - ILG.

l'attenzione rivolta alla *Schedula,* quanta importanza attribuissero a codesto, ch'è senza dubbio il piú compiuto testo al quale il Medio Evo abbia affidato i segreti scientifici e le norme tecniche delle sue arti figurative (1).

Vediamo un po', coi nostri occhi, che sia la *Schedula,* quali confini límitino il suo contenuto, quale ne sia il valore nella successione dei testi che siamo venuti studiando.

Anzi tutto, da qual secolo dell'evo medio è giunta fino ai nostri tempi codesta opera ch'è un documento cosí notevole delle conoscenze di tutta un'epoca attorno le arti figurative; e chi fu quel Teofilo il cui nome essa presenta e raccomanda a una sí tarda posteritá?

L'ancor sconosciuto autore del *Lumen animae,* nel menzionare i fonti della sua compilazione, che divenne pubblica sotto il pontificato di Giovanni XXII (1316-1334), avvertiva fra l'altro: « *De quodam monasterio Alemaniae quidam mihi libri delati sunt, videlicet Archita Tharentinus de eventibus in natura, Alkabicius in perspectivis, Theophilus in breviario diversarum artium, Frontinus in descriptionibus universi* » (2). Che codesto *Breviarium* fosse da identificare con

(1) Strano che, mentre fu nota al Berthelot e venne da lui adeguatamente apprezzata, la *Schedula* rimanesse per lo piú sconosciuta o non fosse pienamente valutata da altri storici insigni della chimica, come il Höfer ed il Kopp. In *Meyer 's Geschichte der Chemie* (1895, p. 40) v'è un accenno assai breve a Teofilo; vi si dice che egli visse alla fine del secolo XI, e che il suo trattato dá un quadro esatto delle condizioni delle industrie (specialmente della metallurgia) in quel tempo. Il Guareschi (*Biringucci*) discorre anch'esso succintamente della *Schedula,* di su le opere giá note, senza aggiunger nulla di nuovo al giá detto da altri.

(2) Una compiuta bibliografia sul *Lumen animae* (la cui prima edizione a stampa fu forse del 1474) è in THEOPHILUS-JLG, alle pp. XXVIII e seg., nota.

la *Schedula* fu negato dal Lessing (1), dal Raspe (2), e da altri; fu per converso affermato dal Simler (3), e tentato di dimostrare dal Guichard, mediante il raffronto dei passi del *Breviarium* citati nel *Lumen animae* coi passi corrispondenti della *Schedula* (4). La questione non è priva d'importanza, anche per la conoscenza dell'intima costituzione della *Schedula*; tanto che al Guichard parve di poter sostenere, movendo da essa, che l'opera di Teofilo non ci sia pervenuta intera, e che, per converso, sia forse apocrifo taluno dei capitoli che ne sono giunti a nostra conoscenza. In realtá, è tutt'altro che facile risolvere in modo definitivo il dubbio che ha dato tanto da fare agli studiosi; non lo ha risolto in maniera sicura neppure l'Ilg, il quale, tornandovi sopra per ultimo, ha negato risolutamente che il Teofilo citato nel *Lumen animae* possa essere l'autore della *Schedula diversarum artium*. Stando cosí le cose, l'unico mezzo per datare con certa sicurezza la *Schedula* rimaneva e rimane tuttora l'esame dei manoscritti che ne esistono. Ora, il piú antico fra questi, e precisamente quello conservato nella Biblioteca granducale di Wolfenbüttel, risale manifestamente al secolo dodicesimo, che si deve quindi assumere come termine *post quem non* della composizione del trattato di Teofilo. D'altra parte la complessitá medesima della *Schedula*, e il suo contenuto e la sua forma letteraria, inducono ad escludere che possa averla composta — a quel modo supponeva il Lessing (5) — un monaco Tutilo, del convento di San Gallo, musicista pittore ed oratore vissuto, nientemeno, nel secolo nono; e sono ipotesi non dimostrate quelle del Raspe (6), del Morelli (7),

---

(1) *Vom Alter der Oelmalerei*, giá cit., pp. 302 e 359.
(2) *Critical Essay on oil-painting*, giá cit., p. 45.
(3) *Epith. Biblioth. C. Gesneri*, giá cit., c. 173 *v*.
(4) *Introduction*, pp. XXVII-XXIX.
(5) *Op. cit.*, pp. 323 e seg., 362 e seg.
(6) *Op. cit.*, pp. 45 e 64.
(7) *Notizia d'opere di disegno*, Bassano, 1800, p. 114.

del Lanzi (1), e d'altri, i quali datarono codesto trattato al secolo decimo o al decimoprimo. Meglio parmi convenisse con l'etá del piú antico manoscritto l'opinione sostenuta dal Guichard (2) in modo seducente e spesso persuasivo, che un'opera come la *Schedula*, nella quale sono passi splendenti di intensa luce religiosa e di viva passione artistica, fosse — meglio che d'altra epoca — un prodotto del secolo dodicesimo o del tredicesimo, tempi di rinascenza della fede e dell'arte. Al secolo decimoterzo conviene rinunziare, per la chiara testimonianza della tradizione manoscritta; con tutta probabilitá l'autore della *Schedula* visse dunque tra la fine del secolo undecimo e gl'inizi del duodecimo (3).

Notizie di Teofilo non si hanno, altre da quelle, assai scarse, che è dato dedurre dal contesto medesimo dell'opera sua. Al lettore della quale ei prometteva che nelle pagine della *Schedula* avrebbe trovato « *quicquid in diversorum colorum generibus et mixturis habet Graecia; quicquid in electrorum operositate, seu nigelli varietate novit Tuscia; quicquid ductili vel fusili, seu interrasili opere distinguit Arabia; quicquid in vasorum diversitate, seu gemmarum ossiumve sculptura auro [et argento inclyta] decorat Italia; quicquid in fenestrarum pretiosa varietate diligit Francia; quicquid in auri, argenti, cupri et ferri, lignorum lapidumque subtilitate sollers laudat Germania* » (4). Queste parole non sono, nel loro complesso, una vanteria: l'insieme della *Schedula* dimostra in Teofilo una conoscenza vasta e sicura della tecnica artistica dell'epoca sua. Sarebbe forse arrischiato asserire ch'ei viaggiò tutta l'Europa, ed ebbe di tutto esperienza diretta; ma

---

(1) *Storia pittorica*, IV ediz., T. I. p. 66; e cfr.: ÉMÉRIC-DAVID, *Discours historique sur la peinture moderne*, Paris, 1812, pp. 159 e 188.

(2) *Introduction*, pp. XLVI-LVI.

(2) A codesta opinione aderisce l'Ilg, nella introduzione alla sua stampa della *Schedula* (pp. XLI e seg).

(4) Liber I, *Praefatio*, pp. 9-11 dell'edizione curata dall'Ilg, della quale mi valgo e alla quale mi riferirò nelle ulteriori citazioni.

è fuor di dubbio che conobbe bene l'Italia, e che fu in Oriente e visse a lungo a Costantinopoli (1). Dirò, anzi, che tutta l'opera sua pare orientarsi verso il territorio dell'arte bizantina, tale e tanta è la parte ch'egli vi fa ai procedimenti tecnici e alle norme artistiche provenienti da Bisanzio; con tanto affetto e con tal precisione si trattiene a discorrere di quei rami delle arti figurative e delle ornamentali e delle industriali onde l'impero d'Oriente fu in quei secoli fra il decimo e il duodecimo maestro a tutta la cristianitá.

Meraviglia quindi, a tutta prima, sentir affermare dagli studiosi che Teofilo fu probabilmente un alemanno meglio che un italiano; e quando si avverte che molti fra i partigiani di codesta sentenza furono dei buoni tedeschi, vien fatto di dubitare che l'ardore patriottico non sia sempre rimasto estraneo a coteste supposizioni dei critici. Ma va pur riconosciuto, d'altro lato, che ad esse non manca il sussidio d'alcuni argomenti di fatto, degni di essere attentamente discussi.

Anzi tutto, il piú antico manoscritto della *Schedula*, dopo

---

(1) «... luce clarius constat, quia, quisquis otio studet ac levitati, fabulis quoque supervacuis operam dat, et scurrilitati, curiositati, potationi, ebrietati, rixae, pugnae, homicidio, luxuriae, furtis, sacrilegiis, perjuriis et caeteris huiusmodi, quae contraria sunt oculis Dei respicientis super humilem et quietum et operantem cum silentio in nomine Domini, et obedientem praecepto B. Pauli apostoli: *Magis autem laboret operando manibus suis quod bonum est, ut habeat unde tribuat necessitatem patienti.* Huius imitator desiderans fore, apprehendi atrium agiae Sophiae conspicorque cellulam diversorum colorum omnimodo varietate refertam et monstrantem singulorum utilitatem ac naturam. Quo mox inobservato pede ingressus, replevi armariolum cordis mei sufficienter ex omnibus, quae diligenti experientia sigillatim perscrutatus, cuncta visu manibusque probata satis lucide tuo studio commendavi absque invidia. Verum quoniam huiusmodi picturae usus perspicax non valet esse, quasi curiosus explorator omnibus modis elaboravi cognoscere, quo artis ingenio et colorum varietas opus decoraret, et lucem diei solisque radios non repelleret...». *Schedula*, Lib. II, *Prologus*, pp. 95-97.

quello di Wolfenbüttel, un codice viennese (1), attribuisce a Teofilo un secondo nome, « Ruggero » (2), la cui origine tedesca è fuor di dubbio, e nel quale s'avrebbe da riconoscere il nome profano abbandonato dallo scrittore nell'istante in cui si ascrisse fra le milizie di Cristo (3). Non è mancato in codesto senso il tentativo di una piú sicura identificazione, senza che, peraltro, sopravvenissero ad avvalorarlo seri dati di fatto o argomentazioni convincenti (4). Ma all'affermazione generica parve aggiungere fede, agli occhi di certuni, il fatto che il compilatore del *Lumen animae* affermò d'aver ricevuto il *Breviarium diversarum artium* « da un certo monastero di Alemannia » (5). Qualche parola « di forma tedesca », sparsa nell'opera, sembrò infine addurre quell'argomento letterario che mancava a mutare l'ipotesi in convinzione presso che assoluta.

Vediamo, rapidamente, come agli argomenti in pro sia agevole contrapporne altrettanti, non meno validi, nel senso opposto.

Il secondo nome è, in sostanza, attribuito all'autore della *Schedula* da un solo codice (non dovendo assegnarsi importanza ai suoi apografi), e non dal piú autorevole né dal piú antico. È sempre da dubitare se realmente Teofilo si sia chiamato anche Ruggero; ed è tutt'altro che sicuro, che Ruggero fosse il nome laico di Teofilo. Non basta. Se il nome Ruggero richiama a mente i territori alemanni, il

---

(1) Biblioteca Imperiale, n.° 2527.

(2) Comincia: « *Theophili monaci, qui et Rugerus, libri tres. I. de temperamentis colorum* ».

(3) Cfr. THEOPHILUS-ILG, pp. 3 n., e XLII.

(4) « Theophilus, der Verfasser der *Schedula* und des *Breviariums*, ist nach meiner Vermuthung der Mönch Rogkerus, welcher zu Ende des 11 und in der ersten Decennien des 12 Jahrhunderts in Benedictiner-Kloster Helmershausen an der Diemel, ehedem im Paderbornischen, jetzt in Nieder-Hessen als Goldschmied tkätig war ». ILG, *Op. cit.*, p. XLIII.

(5) GUICHARD, *Introduction*, p. LVIII.

nome Teofilo ci riconduce diritti all'Oriente bizantino, o all'Italia bizantineggiante del secolo undecimo e del duodecimo. Non basta ancora. Se pur fosse provato che Teofilo si chiamasse anche Ruggero, non ne deriverebbe di necessaria conseguenza ch'ei fosse tedesco. Gli scambi di nomi da nazione a nazione sono stati frequentissimi da che mondo è mondo, e alla stessa maniera che non sono necessariamente tedeschi o inglesi o spagnoli o greci coloro che oggi in italia si chiamano Volfango o Guglielmo o Diego o Basilio, poteva non essere di nazionalitá straniera un abitante d'Italia che, alla fine del secolo XI o agli inizi del XII, si chiamasse Ruggero. I rapporti fra i popoli nostri e gli alemanni erano purtroppo, a quell'epoca, giá iniziati da un pezzo; e tutto induce a credere che di Ruggeri, italiani di nascita e di famiglia, ve ne fossero, anche tra il 1100 e il 1200, assai piú di quel che non mostrino di credere l'Ilg e i suoi precursori. Specialmente, poi, nell'Italia del nord. E qui sorviene in buon punto un documento analogo a quello addotto dal codice viennese, ma capace di deduzioni diametralmente opposte: il manoscritto del primo libro della *Schedula* conservato nella Biblioteca dell'Universitá di Cambridge e collazionato dal Raspe, il cui inizio suona come segue: « *Hic incipit tractatus L u m b a r d i c u s. Qualiter temperantur colores ad depingendum* » (1). Né si tratta di una testimonianza da buttare senz'altro in disparte, visto che, sebbene incompiuta, la copia di Cambridge sembra risalire almeno al secolo decimoterzo. Anche chi voglia prestar fede alla lettera del codice viennese ed ammettere che Teofilo si fosse chiamato da laico o si chiamasse tuttavia Ruggero, può dunque acconciarsi a consentire nell'ipotesi che l'autore della *Schedula* fosse realmente un italiano, forse nativo di quelle regioni del nord nelle quali i contatti con gli Alemanni erano giá stati e duravano tuttavia frequenti all'epoca in cui egli visse.

---

(1) THEOPHILUS - ILG, p. 3, n.

Ciò basta a spiegare anche l'esistenza nel suo latino di forme originariamente tedesche, se pur sia da escludere la possibilitá di una corruzione del testo, avvenuta per opera di copisti stranieri, dopo che l'autore lo ebbe liberato al pubblico. E a chi non s'appagasse di questa spiegazione si può anche ricordare che, accanto alle forme tedesche, la *Schedula* ne contiene molte del novello volgare italiano; e che, nell'equilibrarsi delle une e delle altre, non v'ha motivo per giungere da esse a conclusioni sicure sulla nazionalitá dell'autore.

Meno importanza che mai ha poi l'attestazione del compilatore del *Lumen animae*, di aver ricevuto il *Breviarium diversarum artium* « *de quodam monasterio Alemanie* », chi rammenti che — per consenso degli stessi studiosi piú tenaci nel sostenere le origini tedesche della *Schedula*, — il *Breviarium* è altra opera dalla *Schedula*. Se anche, per dannata ipotesi, cosí non fosse, il semplice fatto che una copia del nostro trattato (e d'un trattato cosí vastamente diffuso) pervenisse a un piú tardo compilatore da un monastero di Allemagna invece che da uno di Francia o d'Italia, avrebbe poco o niun valore probatorio sulle origini dell'opera stessa.

Assai maggiore peso mi sembra debbano avere, per converso, gli indizi che l'opera offre nell'ingenuitá sua a chi voglia leggerla e studiarla con animo sereno e mente intenta. Se dicessi ch'io sento aleggiare per entro essa lo spirito agile ed arguto d'un latino, il quale pone l'alito del suo entusiasmo e l'impeto della sua gentilezza anche in quelle pesanti norme tecniche, che un tedesco si sarebbe sforzato di rendere ancor piú aride e schematiche; se dicessi questo, direi cosa che risponde a una mia schietta impressione, ma che potrebbe far sorridere d'incredulitá o di compatimento gli amatori di argomentazioni piú valide che non sieno le intuizioni spirituali d'uno studioso. Dirò invece, o, meglio, ripeterò, insistendovi sopra, che tutto l'orientamento dell'opera è meridionale: latino e bizantino; che le

arti e i mezzi tecnici dell'espressione meglio considerati sono quelle e quelli delle quali gli artisti greci di Bisanzio e d'Italia erano allora cultori e maestri. E a chi obiettasse che cosí era naturale che fosse, se da noi venivano allora gli altri popoli d'Europa ad apprendere le arti che ancor non possedevano, ricorderei che siamo giá al secolo undicesimo anzi al dodicesimo; che, ad ogni modo, se composta da un monaco alemanno, con materiali d'altra gente, la *Schedula* dovrebbe pur rivelare qua e lá la mentalitá diversa dell'autore, o gli scopi parziali per i quali fu pensata e scritta; che sarebbero addirittura meravigliose in uno straniero la sicurezza e la facilitá con cui il compilatore si muove attraverso la vasta e varia scienza di popoli cosí lontani e diversi dal suo. Dirò di piú: mentre i territori latini e i bizantini sono piú d' una volta ricordati nel contesto della *Schedula*, e non vi mancano gli elogi ai « *Franci peritissimi* » (1) e gli accenni continui alle opere ond'erano maestri i *Graeci*; dei popoli settentrionali si tace compiutamente, salvo che in un capitoletto del primo libro, conservato soltanto dal codice di Cambridge ed ormai riconosciuto apocrifo ! (2).

Ricapitoliamo. Nessun argomento preponderante, sia nella tradizione manoscritta, sia nel contenuto e nella forma della *Schedula*, milita in pro della tesi che la vorrebbe opera d'uno scrittore tedesco; alcuni motivi, di indole storica e letteraria, indurrebbero piuttosto a ritenerne autore uno studioso italiano, forse dell'Italia del nord, forse anche (sebbene la cosa appaia meno probabile) di quell'Italia centrale e meridionale che nel secolo undecimo e nel duodecimo era tuttavia sotto il dominio artistico di Bisanzio. Al giá detto un'altra osservazione conviene pur soggiungere: la *Schedula* è nel suo genere, per i tempi nei quali venne composta, opera di una complessitá, vastitá e perfezione vera-

(1) Lib I, cap. XII; ed. Ilg., p. 133.

(2) Lib I, cap. XXXIII, *De molendo auro secundum Flandrenses* ; ed. Ilg, p. 73. E apocrifi sono probabilmente anche i quattro capitoli seguenti a questo.

mente singolari. Prodotta da un alemanno, in terra tedesca, non potrebbe se non apparire come un fiore meraviglioso, sbocciato a un tratto, senza stelo né pianta, direttamente sul suolo arido d'un campo sterposo! Non avrebbe precedenti; non si riuscirebbe a giustificarla, storicamente, se non come l'opera d'un tedesco tanto italianizzato da essersi del tutto reso straniero alla patria sua, e da collocarsi di pieno diritto fra gli scrittori che — nati o non nati materialmente in Italia — son da considerare come i piú fidi esponenti della cultura e della civiltá italiana. Poca gloria avrebber dunque i forestieri a volerselo appropriare. Mentre in terra nostra, in mezzo a un cosí rigoglioso fiorire della tecnica artistica; quando l'arte benedettina fondeva gl'insegnamenti degli artefici bizantini coi motivi tradizionali dell'arte romana e con insegnamenti e motivi derivanti dall'arte carolingia e dalla germanica (1), e gli partecipava a tutta Italia; la *Schedula diversarum artium*, promettendo di addottrinare i profani nei segreti dell'arte greca e dell'arabica e dell'italiana e della francese e della tedesca (2), bene poteva sorgere, e sorse in effetti, come il libro compiuto nel quale una nazione di creatori geniali e di sapienti assimilatori raccoglieva il piú dovizioso tesoro della sua secolare esperienza, e ne faceva liberalmente dono altrui. Questa volta il bel fiore, pienamente sbocciato, dóndola il calice variopinto in cima a uno stelo robusto; e la pianta che in lui culmina, spande all'aria altri steli e fiori minori. Le *Compositiones* lucchesi e il *De coloribus* di Eraclio sono — per uscir d'immagine — i precedenti che spiegano logicamente il formarsi piú tardo, entro i limiti d'Italia, d'un'opera come la *Schedula*, con la quale si chiude per noi l'epoca dei trattati medievali, e s'iniziano i tempi delle nuove creazioni e del piú profondo raccoglimento, nei quali le antiche e le nuove teorie dell'arte avranno da artisti filosofi espressione sicura e definitiva.

(1) Cfr. qui dietro, le pp. 263 e seg.
(2) Cfr. qui dietro, la p. 415.

***

La *Schedula* è tutta scritta in prosa, salvi pochi versi premessi alla *Praefatio* del primo libro, ma contenuti soltanto in un paio di codici, non dei piú autorevoli, e probabilmente apocrifi (1); è divisa in tre libri, e ognun di questi in capitoletti o paragrafi di varia lunghezza, che sono rispettivamente in numero di 45 (2), 31, 95. Inoltre, al primo libro va innanzi una *praefatio*, e a ciascuno degli ultimi due un *prologus*, nella quale e nei quali l'autore annunzia le sue intenzioni ed, assieme con precetti e incitamenti morali e religiosi, espone gli argomenti dei quali intende discorrere. Il primo libro tratta dei vari colori da usare nel dipingere le singole parti del corpo, le vesti, l'arcobaleno, negli affreschi, nei dipinti su legno, su cuoio, su pergamena, e via dicendo; infine s'intrattiene sulle diverse tinte e sul modo di apprestarle e di adoperarle (3). Il secondo concerne i vetri, il modo di fabbricarli e di dar loro forme e colori

---

(1) Sensim per partes discuntur quaelibet artes.
Artis pictorum prior est factura colorum.
Post ad mixturas committat mens tua curas.
Hoc opus exerce, sed ad unguem cuncta coherce,
Ut sit adornatum quod pinxeris et quasi natum.
Postea multorum documentis ingeniorum
Ars opus augebit, sicut liber iste docebit.

Ediz. Ilg, p. 3.

(2) Ma da questi son da sottrarre i cinque, probabilmente apocrifi, ai quali ho accennato qui dietro, alla p. 420, n. 2.

(3) Ecco i titoli di alcuni capitoli:

De temperamento colorum in nudis corporibus (caput I).
De veneda in oculis ponenda (VI).
De barbis adolescentum (XI).
De mixtura diversorum colorum in vestimentis imaginum quae fiunt in pergameno (XIV).
De glutine corii et cornuum cervi (XVIII).
De modo ponendi aurum et argentum (XXIV).

svariati (1). Il terzo riguarda varie arti e maggiori e minori: la fusione dei metalli, le loro mescolanze e la loro lavorazione, l'oreficeria, la costruzione degli strumenti musicali, la pulitura delle gemme, e via dicendo (2).

In veritá, chi legga la *Schedula* non può non osservare la vastitá del disegno, l'abbondanza dell'osservazione, la ricchezza dell'informazione, ond'essa eccelle sicuramente su tutte le opere congeneri prodotte dal Medio Evo; non

---

Quotiens iidem colores ponendi sunt (XXVIII).
Quomodo decoretur pictura librorum stagno et croco (XXXII).
De cenobrio (XLI).
De viridi salso (XLII).
De cerosa et minio (XLIX).

(1) Per esempio:
De constructione furni ad operandum vitrum (caput I).
De furno refrigerii (II).
De furno dilatandi et utensiliis operis (III).
De commixtione cinerum et sabuli (IV).
De croceo vitro (VII).
De purpureo vitro (VIII).
De ampullis cum longo collo (XI).
De diversis vitri coloribus (XII).
De componendis fenestris (XVII).
De coloribus tribus ad lumina in vitro (XX).
De ornatu picturae in vitro (XXI).
Quomodo coquatur vitrum (XXIII).
Quomodo reformetur vas vitreum fractum (XXX).

(2) I titoli di alcuni capitoli daranno un'idea piú adeguata della varietá e ampiezza di questo libro:
De constructione fabricae (caput I).
De sede operantium (II).
De fornace operis (III).
De follibus (IV).
De incudibus (V).
De malleis (VI).
De forcipibus (VII).
De ferris rasoriis (XII).
De ferris incisoriis (XIV).
De limis (XVII).
De purificando argento (XXIII).

senza ragione il Guichard affermò (1) ch'essa può a buon diritto passare come un'enciclopedia, che riassume, da sola, le arti di tutto un secolo. E tuttavia, fu avvertito dallo stesso Guichard che una triplice omissione toglie al trattato di Teofilo il diritto di esser riguardato come il Manuale dell'arte cristiana (2): non vi sarebbero infatti considerate le arti dell'architettura, della statuaria e della tessitura.

Ma qui occorre rendere un po' di giustizia a Teofilo: non è esatto ch'egli abbia trascurato del tutto l'arte archi-

---

De fundendo argento (XXV).
De solidatura argenti (XXXI).
De coquendo auro (XXXIII).
De molendo auro (XXXV).
De colorando auro (XL).
De auro arabico (XLVII).
De auro hispanico (XLVIII).
De fabricando aureo calice (L).
De solidatura auri (LI).
De ampulla (LVII).
De catenis (LXI).
De fornace (LXIII).
De compositione vasorum (LXIV).
Qualiter separetur aurum a cupro (LXVIII).
De opere punctili (LXXII).
De opere ductili (LXXIII).
De opere quod sigillis imprimitur (LXXIV).
De clavis (LXXV).
De opere ductili, quod sculpitur (LXXVII).
De organis (LXXX).
De campanis fundendis (LXXXIV).
De mensura cymbalorum (LXXXV).
Qualiter stagnum solidetur (LXXXVIII).
De ferro (XC).
De sculptura ossis (XCII).
De poliendis gemmis (XCIV).
De margaritis (XCV).

(1) *Introduction*, p. LVIII.
(2) *Ibid.*, pp. LII e seg.

tettonica. Accenni alla tecnica dell'edificazione sono sparsi qua e lá, specialmente nel secondo e nel terzo libro. Vero è che sono accenni parziali, in servigio di costruzioni determinate (1), e ben lungi dal poter tenere luogo d'una trattazione seguíta e compiuta; ma attestano bene della cultura e dell'esperienza con le quali Teofilo avrebbe potuto aggiungere alla sua *Schedula* un quarto libro *de re aedificatoria*. Nemmeno è esatto che l'arte della scultura non sia punto considerata nel nostro trattato; vi è bensí pur essa menzionata, sebbene soltanto nei riguardi dei metalli e non in quelli dei marmi e delle altre pietre piú comunemente usate dagli scultori (2). È vero che dell'arte tessile si tace assolutamente.

Di codeste omissioni il Guichard afferma esser difficile trovare una spiegazione. È un fatto che esse non sono casuali, né da attribuire, per esempio, allo smarrimento di qualche parte dell'opera, o a circostanze esteriori che impedissero a Teofilo di condurre a termine il suo lavoro com'egli lo aveva disegnato. Chi ha letto qui dietro le parole con le quali nella *Praefatio* al libro primo il buon monaco enumerava gli argomenti di che intendeva trattare, avrá notato che anche lí si taceva affatto dell'architettura, della statuaria e dell'arte tessile. Tuttavia non mi sembra impossibile trovare una spiegazione accettabile di siffatte omissioni. Il libro di Teofilo possiede, fra le sue varie qualitá, un carattere pratico evidentissimo: vuole vera-

---

(1) Si vedano, per esempio, i capitoli seguenti:
De constructione furni ad operandum vitrum (Lib. II, I);
De furno refrigerii (II, II);
De furno in quo vitrum coquitur (II, XXII);
De constructione fabricae (III, I);
De sede operantium (III, II);
De fornace operis (III, III);
De fornace (III, LXIII);
De domo organaria (III, LXXXI).

(2) *De opere ductili, quod sculpitur* (III, LXXVII).

mente servire a qualcosa di effettuabile nel campo della tecnica: è dunque l'opera, non d'un trattatista teorico intento alla compiutezza ideale di un certo disegno artistico o scientifico, ma d'un brav'uomo cui stava a cuore di compiere cosa utile per i suoi simili, colmando quella che (diciamola pure con una frase ormai volgare) doveva sembrargli una lacuna della cultura contemporanea. Il Medio Evo, infatti, non ci ha lasciato esempio d'altre opere paragonabili alla *Schedula,* per la vastitá del disegno e per la diligenza dell'esecuzione. Dati codesti criteri, Teofilo dové attendere, da un lato, esclusivamente a quelle arti delle quali mancassero trattazioni compiute e sicure, e trascurare, dall'altro, quelle meno suscettibili d'un insegnamento teorico, o men coltivate ai tempi suoi, o meno abitualmente comprese nel novero delle arti vere e proprie. Dell'architettura poté sembrargli inutile discorrere, visto che soccorreva tuttavia ai suoi contemporanei la trattazione compiutissima, a niuno ignota, di Vitruvio; né gli parve forse conveniente, né gli piacque, farne anch'egli quel sunto che era agevole rinvenirne in tutte le enciclopedie dell'epoca sua. Della statuaria ben poco avrebbe potuto insegnare ai suoi lettori: giá, si trattava d'un'arte poco coltivata in confronto di tutte le altre delle quali la *Schedula* tenne discorso; probabilmente lo stesso Teofilo non ne aveva conoscenze dirette; gli mancavano i fonti ai quali ricorrere per informazioni, quando non avesse voluto risalire all'enciclopedia pliniana, cosí scarsa d'insegnamenti tecnici, e d'altra parte cosí nota, direttamente o indirettamente, da rendere superfluo un suo rimaneggiamento. Del resto, le difficoltá di vario genere contro le quali han dovuto urtare sempre gli studiosi teorici della scultura han fatto sí che le opere attorno la tecnica della statuaria sieno molto scarse in confronto di quelle che concernono la pittura ed altre arti figurative. Meno difficile da spiegare mi sembra l'assenza di ogni accenno all'arte tessile nel trattato di Teofilo. Forse sarebbe eccessivo supporre addirittura un oblio del compilatore, cagio-

nato dalla scarsa importanza che, in qualitá di arte, si attribuiva a quell'industria, in Italia, nei secoli XI e XII. Ma non sembra irragionevole l'ipotesi d'una volontaria eliminazione di essa, dal disegno d'un libro nel quale gli scopi pratici, vorrei dire d'attualitá, appaiono aver avuto peso preponderante. Del resto, per quanto riguardava i suoi eventuali effetti artistici, l'industria tessile poteva in certo qual modo ritenersi giá considerata nei paragrafi concernenti la pittura, la miniatura, la preparazione e le mescolanze dei colori; per quel che aveva attinenza coi procedimenti tecnici della preparazione dei tessuti, poteva giudicarsi ormai estranea al territorio delle varie arti, sul quale si muoveva Teofilo. Né è di scarso peso la considerazione che, nella mancanza assoluta di fonti letterari, teorici e tecnici sull'industria tessile, probabilmente l'autore della *Schedula* avrebbe dovuto per il primo creare *ex novo* un'opera in proposito: lavoro da specialisti, ch'egli non avrebbe potuto compiere senza una diretta preparazione, lunga, faticosa, e non so quanto conciliabile con le necessitá e con le vicende della sua vita religiosa, né quanto adeguata ai risultati che ne sarebbero provenuti.

Ho detto che la *Schedula* è opera essenzialmente pratica. Non ha torto il Guichard nell'osservare che, penetrandovi addentro, vi troveremo piuttosto un artefice abile ed esperto che non un grande artista (1); ha bensí torto nel tacere o nel trascurar di porre nel debito rilievo le qualitá d'ingegno e di fantasia che sollevano Teofilo molto al di sopra del livello d'un modesto osservatore; e non rende giustizia al nostro, quando afferma che nella pittura i suoi precetti vanno raramente al di lá delle misture di sostanze coloranti (2). Nei tre libri della *Schedula* abbonda il vigore del

(1) *Introduction*, p. LXI.
(2) *Op. cit.*, loc. cit.

ragionamento; non difettano l'intensitá e la sinceritá dei sentimenti. Teofilo è un divoto della religione ed un amante delle arti: per convincersene basta ascoltarne con orecchio intento la voce commossa, in quella prefazione e in quei prologhi, nei quali egli può liberamente esprimere i suoi sentimenti, avanti d'esser costretto a irrigidirsi entro le definizioni, le ricette ed i precetti pratici ond'è contesta l'opera sua. Vi dirá, all'inizio della prefazione, ch'egli persegue uno scopo puramente morale e religioso, offrendo un'utile occupazione agli uomini desiderosi di lavorare e di meditare cristianamente (1); concluderá affermando di non avere scritto per vanitá di lode né per cupidigia di beni terreni, ma per solo accrescimento d'onore e di gloria al Signore (2); questo non toglierá che sentiate vibrare la sua voce della passione onde è preso per l'arte, tutte le volte ch'egli concede licenza di parlare, all'artista che in lui si cela sotto il saio e il cappuccio dell'uomo di fede. Delle mirabili cose che vide in Santa Sofia ricolmò gelosamente il piú profondo ripostiglio del cuore: « *replevit armariolum cordis sui* » (3); se avrá da descrivere gli ornamenti d'un tempio, lo fará col linguaggio pronto, dovizioso, immaginoso, dell'artista che rievoca e rivive l'opera d'arte contemplata e ammirata con avidi occhi

---

(1) « Theophilus, humilis presbyter, servus servorum Dei, indignus nomine et professione monachi, omnibus mentis desidiam animique vagationem utili manuum occupatione, et delectabili novitatum meditatione declinare et calcare volentibus, retributionem coelestis praemii! ». (Ediz. Ilg, pp. 3-5).

(2) « . . . Quae cum saepe relegeris et tenaci memoriae commendaveris, hac vicissitudine instructionis me recompensabis, ut quoties labore meo bene usus fueris, ores pro me apud misericordiam Dei omnipotentis, qui scit, me nec humanae laudis amore, nec temporalis praemii cupiditate, quae digesta sunt, conscripsisse, aut invidiae livore pretiosum quid aut rarum subtraxisse, seu mihi peculiariter reservatum conticuisse, sed in augmentum honoris et gloriae nominis eius multorum necessitatibus succurrisse et profectibus consuluisse ». (Ediz. Ilg, p. 11).

(3) Lib. II, *Prologus*, p. 97.

e con cuore commosso: «... carissime fili, domum Dei, fiducialiter aggressus, tanto lepore decorasti, et laquearia seu parietes diverso opere, diversisque coloribus distinguens paradysi Dei speciem floribus variis vernantem, gramine foliisque virentem, et sanctorum animas diversi meriti coronis foventem, quodammodo aspicientibus ostendisti, quodque creatorem Deum in creatura laudant, et mirabilem in operibus suis praedicant, effecisti. Nec enim perpendere valet humanus oculus, cui operi primum aciem infigat; si respicit laquearia, vernant quasi pallia; si considerat parietes, est paradysi species; si luminis abundantian ex fenestris intuetur, inaestimabilem vitri decorem et operis pretiosissimi varietatem miratur. Quod si forte Dominicae Passionis effigiem liniamentis expressam conspicatur fidelis anima, compungitur; si quanta sancti pertulerint in suis corporibus cruciamina, quantaque vitae aeternae perceperint praemia conspicit, vitae melioris observantiam arripit; si quanta sunt in cœlis gaudia, quantaque in tartareis flammis cruciamenta intuetur, spe de suis bonis actibus animatur, et de peccatorum suorum consideratione formidine concutitur...» (1).

È evidente in codeste parole il concetto utilitario dell'arte maestra di bene, che abbiamo udito ripetere tante volte dagli scrittori religiosi del Medio Evo. Tuttavia non si restringe qui tutta la teoria dell'arte, quale Teofilo la professava, o quale almeno la espresse nell'opera sua. Nello stesso prologo del terzo libro, dal quale sono tratte le parole su citate, gli accadde di esprimere la sua fede che qualsiasi cosa si possa nelle arti apprendere, intendere od inventare, è dono diretto del settiforme spirito di Dio: «... plena fide crede, spiritum Dei cor tuum implesse, cum eius ornasti domum tanto decore, tantaque operum varietate; et ne forte diffidas, pandam evidenti ratione, quicquid discere, intelligere, vel excogitare possis artium, septiformis spiritus gratiam tibi ministrare. Per spiritum sapientiae co-

(1) Lib. III, *Prologus*, p. 151.

gnoscis a Deo cuncta creata procedere, et sine ipso nihil esse; per spiritum intellectus cepisti capacitatem ingenii, quo ordine, qua varietate, qua mensura valeas insistere diverso operi tuo; per spiritum consilii talentum a Deo tibi concessum non abscondis, sed cum humilitate palam operando et docendo, cognoscere cupientibus fideliter ostendis; per spiritum fortitudinis omnem segnitiei torporem excutis, et quicquid non lento conamine incipis, plenis viribus ad effectum perducis; per spiritum scientiae tibi concessum, ex abundanti corde dominaris ingenio, et quo perfecte abundas plenae mentis audacia uteris in publico; per spiritum pietatis, quid, cui, quando, quantum vel qualiter operis, et ne surrepat avaritiae seu cupiditatis vitium, mercedis pretium pia consideratione moderaris; per spiritum timoris Domini te nihil ex te posse consideras, nihil inconcessum a Deo te habere seu velle cogitas, sed credendo, confitendo et gratias agendo, quicquid nosti, vel es, aut esse potes, divinae misericordiae reputas » (1).

La confusione fra i domíni dell'intelletto e quelli della fantasia, e tra l'azione spirituale e i suoi riflessi pratici, non potrebbe essere piú compiuta: né sarebbe lecito, senza mancar di rispetto al vero, affermare che Teofilo avesse una teorica dell'arte nitida e conseguente.

Ciò non gl'impedí di potersi mostrare, nel corso dell'opera sua, un eccellente maestro, non pure delle mescolanze e delle pratiche manuali necessarie all'esercizio delle arti figurative, ma anche di quegli avvedimenti piú nobili, nei quali l'artificio tecnico obbedisce piú docilmente alla fantasia dell'artista, e quasi si confonde e si unifica con l'espressione visibile del segreto fantasma interiore. Perciò ho detto pocanzi che non era equo il Guichard nell'accusare Teofilo di spingersi raramente al di lá della mistura delle sostanze coloranti. Quando insegna non piú come s'abbiano da apprestare, bensí come e quando si debbano usare i vari co-

(1) *Ibid.*, pp. 149-151.

lori, e in qual modo si debban via via dipingere le varie parti del corpo, con una cura paziente e sottile, come se, pennellata su pennellata, egli stesso venisse componendo, dall'accesa fantasia agli occhi dei circostanti, la figura umana perfetta, il buon monaco si lascia addietro d'una tratta sterminata gli speziali e i pazienti mescolatori di tinte, fra i quali vorrebbe relegarlo il Guichard. La stessa delicatezza, vorrei dir di tocco, Teofilo rivela quando insegna come s'abbia da procedere a voler ornare le invetriate di figure dipinte (1). Sí che non mi parrebbe ipotesi assurda quella che ravvisasse in Teofilo un di quei monaci artisti, per lo piú pittori, i quali seppero durante il Medio Evo esprimere anche sensibilmente la loro pietá religiosa, nelle opere d'arte onde s'industriarono amorosamente di ornare le case del Signore.

Per l'ampiezza del disegno, per la mole, per l'abbondanza, la sicurezza, la precisione degli insegnamenti tecnici, per codesto illuminato spirito d'arte che la anima, la *Schedula* si rivela dunque come l'opera piú importante fra quante (capitoli d'enciclopedie e trattati speciali) il Medio Evo ne produsse fra noi nel campo della tecnica artistica. Essa ci porge quindi, e per motivi cronologici e per motivi storici, scientifici e letterari, l'esempio sicuro del meglio che quell'epoca seppe in proposito pensare e produrre. Molto, nel campo limitato della pratica e della tecnica; poco, in quello della teoria e della vera scienza.

Ho giá osservaio come San Tommaso abbia avanzato i suoi tempi nella considerazione filosofica delle arti. Ma San

(1) Cfr. lib. I, cap. III-VI, IX, XIII; II, XX, XXI. Riferirò codesti brani in nota al presente capitolo, assieme con qualche altro, che gioverá a porgere al Lettore un'idea piú compiuta dell'opera di Teofilo.

Tommaso era un grande pensatore, un grandissimo filosofo; non praticò, ch'io sappia, le arti, e non ne ebbe esperienza diretta. I tecnici e gli artisti, per conto loro, procedono nel Medio Evo come ignari di quel grande lavorío d'idee che dall'antichitá classica fino al secolo XIII s'era venuto e si veniva svolgendo, spesso con circoli e ricorsi viziosi, ma talvolta con rapidi progressi e con lucide intuizioni, attorno le arti da loro professate. San Tommaso è a modo suo il continuatore delle scuole filosofiche, le quali giá dall'antichitá ellenica avevano parzialmente intuito le soluzioni idealistiche del problema dell'arte; i compilatori delle raccolte anonime di segreti attorno ai metalli e ai colori; i poeti come Eraclio; i teorici della pittura e pratici delle arti come Teofilo, continuano per converso, empiricamente, e pur essi a modo loro, le scuole filosofiche le quali giudicavano i problemi dell'arte come problemi dell'intelligenza, e arte chiamavano la tecnica, e frutto di solo studio e di osservazione reputavano il fantasma, che l'artista esprime invece, spesso involontario e inconsapevole, dai misteri dello spirito. Se non che, a costoro, i legami che gli avvincevano con mille nodi alle scienze occulte diedero forse modo di non perdere ogni contatto con le possibilitá di una soluzione idealistica del problema dell'arte: abbiamo pur visto come e nel mondo classico e nel mondo medievale i cultori delle scienze ermetiche fossero per molti fili congiunti coi seguaci della filosofia neoplatonica.

Sulla soglia che divide il Medio Evo dal Rinascimento, gli studiosi e gli artisti si affacciano tuttavia senza aver trovato una soluzione scientifica compiuta dei misteri che si addensano attorno all'origine e all'intima essenza dell'arte. Col proceder dei nuovi secoli che ad essi si aprono innanzi, i pratici, i tecnici, i positivisti, chiariranno a se stessi i loro princípi, li spoglieranno dei contatti con altre dottrine, li sistematizzeranno, e daranno cosí consistenza apparentemente scientifica alla loro errata concezione dell'arte. Altri studiosi (i piú saranno anch'essi artisti) procederanno per

il cammino opposto, e conducendo alle ultime conseguenze princípi giá noti, e illuminando la tradizione filosofica col bagliore di intuizioni geniali, vedranno risplendere la veritá, e la affermeranno con un ardore di convinzione che trionferá dei secoli.

NOTA.

I.

La "Tabula index„ del libro XI dello "Speculum doctrinale„ di Vincenzo da Beauvais (1).

Ecco i titoli dei molti capitoli del libro *De artibus mechanicis*, che hanno piú o men diretto riferimento alla tecnica delle arti figurative. Essi gioveranno a dare un'idea piú compiuta dei criteri coi quali il Bellovacense accolse e distribuí nella sua compilazione la materia che forma oggetto di questo studio.

I: *De arte mechanica et eius speciebus* (c. 160).
II: *De lanificio et eius materia et instrumentis* (c. 160).
III: *De vestibus communibus* (c. 161).
VIII: *De ornamentis lectorum et mensarum* (c. 161).
IX: *De tincturis vestium* (c. 161).
X: *De coronis et infulis et ceteris membrorum ornamentis* (c. 161).
XI: *De anulis et cingulis* (c. 161).
XII: *De calciamentis* (c. 161).
XIII: *De armatura et eius prima species que dicitur architectorica* (c. 162).
XIV: *De partibus architecture* (c. 162).
XV: *De prima eius specie que est edificatio* (c. 162).
XVI: *De architectoribus et instrumentis eorum* (c. 162).
XVII: *De dispositione et constructione edificiorum* (c. 162).
XVIII: *De partibus edificiorum* (c. 162).
XIX: *De venustate edificiorum* (c. 162).
XX: *De habitaculis* (c. 162).
XXI: *De munitionibus* (c. 162).
XXII: *De sacris edificijs* (c. 163).
XXIII: *De repositoriis vel operatorijs* (c. 163).
XXIV: *De clausuris et tentorijs et sepulchris* (c. 163).

---

(1) Cfr. qui dietro, le pp. 371 e segg.

XXV: *De civitatibus et opidis et pagis* (c. 163).
XXVI: *De fabricis lignarijs* (c. 163).
XXVII: *De fabricis ferrarijs* (c. 163).
XXVIII: *De vasis escarijs* (c. 163).
XXIX: *De vasis liquoris* (c. 163).
XXX: *De vasis coquinarum et luminariorum* (c. 163).
XXXI: *De vasis repositorijs* (c. 163).
XXXII: *De lectis et sellis et vehiculis ac ceteris que in usu habentur* (c. 164).
XXXIII: *De armis* (c. 164).
XCII: *De arte theatrica* (c. 169).
XCIII: *De ludis circensibus* (c. 169).
XCIV: *De arte circi* (c. 169).
XCV: *De ludis scenicis sive theatricis* (c. 169).
XCVI: *De ludis gladiatoriis* (c. 169).
CV: *De alchimia* (c. 170).
CVI: *Utrum huius artis scientia vel operatio vera sit vel falsa* (c. 170).
CVII: *De artificibus et materia et instrumentis* (c. 170).
CVIII: *De igne multiplici* (c. 170).
CIX: *De corporibus mineralibus* (c. 171).
CX: *De metallis et eorum creatione* (c. 171).
CXI: *De auro* (c. 171).
CXII: *De argento* (c. 171).
CXIII: *De ere* (c. 171).
CXIV: *De ferro* (c. 171).
CXV: *De stagno* (c. 171).
CXVI: *De plumbo* (c. 171).
CXVII: *De spiritibus mineralibus* (c. 171).
CXVIII: *De sale et arsenico et sulphure* (c. 171).
CXIX: *De argento vivo* (c. 171).
CXX: *Qualiter elementum sit omnium liquabilium* (c. 172).
CXXI: *De vitro* (c. 172).
CXXII: *De atramento et alumine* (c. 172).
CXXIII: *De naturali generatione lapidum mineralium* (c. 172).
CXXIV: *De lapide elixir per quem imitatur ars naturam* (c. 172).
CXXV: *De duplici factura elixir* (c. 172).
CXXVI: *De complemento elixir et albi et citrini sive rubei* (c. 172).
CXXVII: *De calcinatione corporum mineralium* (c. 172).

CXXVIII: *De quadruplici eorum preparatione et spirituum similitudine* (c. 172).
CXXIX: *Qualiter corpora dura liquefacta recipiunt tincturam* (c. 172).
CXXX: *Quod olei liquabilitas sit ibi causa permixtionis* (c. 173).
CXXXI: *Qualis fiat per elixir metallorum transmutatio* (c. 173).
CXXXII: *De operationibus alchimie in ceteris corporibus* (c. 173).
CXXXIII: *De opere vermilionis et cynabri et auricalci* (c. 173).

II.

Materia e forma in cospetto alla fantasia, secondo V. da Beauvais (1).

Quod diverse vires apprehensive formas abstrahant a materia diversimode.

Avicenna ubi supra. Videtur autem quod omne apprehendere nihil sit: nisi apprehendere formam apprehensibilem abstractam a materia aliqua abstractione... Itaque sensus cum apprehendit formam, abstrahit quidem illam abstractione vera. Sed necessarium est ei adesse materiam, ut hec forma apprehendatur ab illa. Imaginatio vel imaginativam discernit formam a materia maiori discretione: capit enim eam sine materia: ita quod ad hoc, ut hec subsistat in illa, non est necesse materiam existere: quoniam abstrahit eam perfecta colligatione quam habet cum materia. Non tamen dividit eam ab accidentibus materialibus. Itaque sensus non denudat formam a materia perfecte: nec ab accidentibus materie. Sed imaginatio denudat quidem illam a materia: nondum autem ab accidentibus materie... ». (*Speculum naturale*, L. XXV, cap. VII, c. 301 *r.*).

III.

Il « perfetto architetto » secondo V. da Beauvais (2).

De armatura et eius prima specie que dicitur architectorica.

Dicar ubi supra. Armatura que est secunda species mechanice duas habet species: architectoriam et fabrilem... Vitruvius in li.

(1) Cfr. qui dietro, la p. 369.
(2) Cfr. qui dietro, le pp. 372 e segg.

de architectorica, I: Architectorica est scientia pluribus disciplinis et variis eruditionibus ornata... Architectum siquidem oportet ingeniosum esse et docilem cui geometria plura presidia prestat, ut facilius in areis edificiorum descriptiones normarumque et librationum ac linearum directiones expediat. Arithmetica quoque que sumptus edificiorum computet. Musica vero que ferramentorum persecutientium sonitus ad ipsius aures artificis ceteros et equales faciat. Astrologiam quoque nosse oportet propter quatuor mundi climata et celi rotationem; et astrorum cursus quoque notitiam si non habuerit, horologiorum rotationem omnino scire non poterit. Philosophia tandem necessaria est propter naturam aeris et locorum qui salubres sunt aut pestilentes, aquarumque usus; sine quibus rationibus nulla salubris habitatio fieri poterit. Itaque perfectus artifex non erit, nisi qui a pueritia his disciplinarum gradibus scandendo ad summum usque pervenerit. Nec tamen architectus potest esse gramaticus ut fuit Aristarchus: nec musicus ut Aristoxenes: nec pictor ut Apelles: nec medicus ut Hypocrates: nec in ceteris doctrinis singulariter excellens et preclarus, sed in his non imperitus. Architectoria nascitur ex fabrica et ratiocinatione. Fabrica est continuata et usu trita meditatio que manibus perficitur. Ratiocinatio autem est que res fabricatas solertie ac rationis proportione demonstrat et explicat ». (*Speculum doctrinale*, L. XI, par. XII, c. 162 *r*).

IV.

Le « parti » dell'Architettura secondo V. da Beauvais (1).

De partibus architecture.

Constat autem architectura ex ordinatione et dispositione et eurithimia et symmetria et decore et distributione. Ordinatio est modica membrorum operis commoditas separatim, universeque proportionis ad symmetriam comparatio. Hec componitur ex quantitate. Quantitas autem est modulorum ex ipsius operis sumptione singulisque membrorum partibus universi operis conveniens effectus. Dispositio est rerum apta collocatio, elegansque compositionibus effectus operis cum qualitate. Huius species que grece dicuntur

(1) Cfr. qui dietro, la p. 373.

idee, scilicet iconographia, orthographia, cenographia. Iconographia est circini reguleque modice continens usus e quo capiuntur formarum in soleis arearum descriptiones. Ortographia est erecta frontis imago modiceque picta rationibus operis futuri figura. Cenographia est frontis et laterum abscendentium adumbratio, ad cirrinique centrum omnium linearum responsus. He nascuntur ex cogitatione et inventione. Cogitatio est cura studii plena et industrie vigilantieque effectus propositi cum voluptate. Inventio autem est questionum obscurarum explicatio, ratioque nove rei vigore mobili reperta. He sunt terminationes dispositionum... ». (*Speculum doctrinale*, L. XI, par. XIV, c. 162 *r.*) (1).

V.

La pittura e i colori secondo V. da Beauvais (2).

« Idem in li[bro] XIX (3). Venustas est quidquid illud ornamenti et decoris caussa edificiis additur, ut tectorum auro distincta laquearia, preciosi marmoris cruste, et colorum picture.... Litostrata sunt elaborata arte picture parvulis crustis ac thessellis tinctis in varios colores; theselle autem a thesseris nominate, idest quadratis

---

(1) Nei paragrafi seguenti sono esposte le norme pratiche dell'arte di edificare: della scelta del luogo, del modo di elevare i muri, del materiale da eleggere, e via dicendo.

(2) Cfr. qui dietro, la p. 373.

(3) Accenna all'enciclopedia di Sant'Isidoro, dalla quale tutto il paragrafo è copiato presso che alla lettera. Ecco, per riprova, alcuni dei brani delle *Etymologiae* corrispondenti a questi dello *Speculum:*

« *De venustate*. 1. Hucusque partes constructionis, sequitur de venustate aedificiorum. Venustas est quidquid illud ornamenti, et decoris causa aedificiis additur, ut tectorum auro distincta laquearia, et pretiosi marmoris crustae, et colorum picturae...

« *De lithostrotis*. Lithostrota sunt elaborata arte picturae parvulis crustis, ac tessellis tinctis in varios colores. Tesselli autem nominati, id est, quadratis lapillis per diminutionem...

« *De pictura*. 1. Pictura autem est imago exprimens speciem alicujus rei, quae dum visa fuerit, ad recordationem mentem reducit. Pictura autem dicta, quasi fictura. Est enim imago ficta non veritas. Hinc et fucata, id est, ficto quodam colore illita, nihil fidei et veritatis habentia. Unde et sunt quaedam picturae quae corpora veritatis studio

lapillis per diminutionem. Pictura autem est imago exprimens speciem alicuius rei quasi fictura: hinc et fucata, idest fuco quodam colore illita. Sunt quedam picture que dum fidem augere contendunt, ad mendacium provehunt, sicut que chymeram tricipitem pingunt, vel Scyllam hominem sursum, caninis autem capitibus cinctam deorsum. Pictores prius umbras quasdam et lineas future imaginis ducunt, deinde coloribus implent. Colores autem dictos quod calore ignis vel sole proficiuntur; sive quod in initio colabantur, ut summe subtilitatis existerent. Colores aut nascuntur aut fiunt; nascuntur, ut synopis rubrica paritonium melinum fretia auripigmentum. Ceteri finguntur aut arte aut permixtione. Minium autem hoc quidam dicunt cinnabarin. Cinnabarin a dracone et barro, idest elephanto cognominatum. Aiunt enim draconum esse sanguinem dum implicant elephantos. Ruunt enim belue, et dracones obruuntur, quorum fusus cruor terram inficit; fitque pigmentum

---

coloris excedunt, et fidem dum augere contendunt, ad mendacium provehunt, sicut qui Chimaeram tricipitem pingunt, vel Scyllam hominem sursum, caninis autem capitibus cinctam deorsum.

« 2. Picturam autem Aegyptii excogitaverunt primum humbra hominis lineis circumducta. Itaque initio talis, secunda singulis coloribus, postea diversis; sicque sese ars ipsa distinxit, et invenit lumen, atque umbras, differentiasque colorum, unde et nunc pictores prius umbras quasdam et lineas futurae imaginis ducunt, deinde coloribus complent, tenentes ordinem inventae artis.

« *De coloribus.* 1. Colores autem dicti sunt, quod calore ignis vel sole perficiuntur, sive quod in initio colabantur, ut summae subtilitatis existerent.

« 2. Colores autem, aut nascuntur, aut fiunt. Nascuntur, ut sinopis, rubrica, paretonium, melinum, eretria, auripigmentum. Caeteri finguntur, aut arte, aut permistione....

« 7. ... Minium autem hoc quidam dicunt esse cinnabarim.

« 8. Cinnabaris a dracone et barro, id est, elephanto cognominatum. Aiunt enim draconum esse sanguinem, dum implicant elephantos. Ruunt enim belluae, et dracones obruuntur, quorum fusus cruor terram inficit, fitque pigmentum quidquid solo tinxerit. Est autem pulvis coloris rubri.

« 9. Prasina, id est, creta viridis, etsi in aliquibus terris promiscue generetur, optima tamen in Libya Cyrenensi...

« 14. Caeruleum temperare primum Alexandria reperit. In Italia

quicquid soli tinxerit. Est enim pulvis coloris rubri. Prasin, idest creta viridis, in Libia cerenensi. Vermiculum rubrum sive coccineum. Est enim vermiculum ex silvestribus frondibus: in quo lana tingitur, que vermiculum appellatur. Venetum ceruleum temperare primum Alexandria repperit: et in Italia ex arene pulvere et nitri flore idem faciunt. Purpurissum ex creta argentaria cum purpuris pariter tingitur, bibitque eum colorem celerius: lanis precipuum est. Indicus color in indicis inuenitur calamis, spuma adherente limo. Est autem coloris cianei, mixturam purpure ceruleique mirabilem reddens. Omnes autem colores calcis admixtione corrumpuntur... ». (*Speculum doctrinale,* Lib. XI, par. XIX, c. 162 *v.*).

---

ex arenae pulvere et nitri flore idem faciunt....

« 15. Purpurissum ex creta argentaria cum purpuris pariter tingitur, bibitque eum colorem celerius lanis. Praecipuum est tamen quod adhuc vase rudibus medicamentis inebriatur....

« 16. Indicum in indicis invenitur calamis, spuma adhaerente limo. Est autem coloris cyanei, misturam purpurae, caerulique mirabilem reddens....

« 20. Omnes colores calcis admistione corrumpuntur ». (*Etymologiarum*, Lib. XIX, cap. XI, XIV, XVI, XVII, in MIGNE, *Patrologiae Cursus* Series II, col. 675-679).

La prima cosa che salta agli occhi, a chi raffronti il testo del Bellovacense con quello di Sant'Isidoro, è che, non ostante la mole immensamente superiore dello *Speculum* in confronto delle *Etymologiae*, la parte fatta alle arti figurative è assai piú generosa in queste che in quello. Tra l'altro, nello *Speculum* è del tutto omesso il breve paragrafo consacrato nelle *Etymologiae* alla plastica, e si abbrevia di molto la trattazione dei colori. Cosí, mentre per l'estetica in genere lo *Speculum*, riprendendo alcuni concetti di San Tommaso, segna un progresso sulle *Etymologiae*, non di rado rimane ad esse inferiore per la trattazione puramente pratica della tecnica artistica. È curioso pure che il Bellovacense si giovi dell'enciclopedia di Isidoro, invece che dei libri di Plinio e di Vitruvio, a lui ben noti, e dai quali il Santo sivigliano dedusse la massima parte dei brani qui su riferiti. (Cfr. *N. H.*, Lib. XXXIII, cap. 7; XXXV, 6; e *De Arch.*, VII, 8, 11).

VI.

I «ludi scenici» secondo V. da Beauvais (1).

«Theatri actores existumantur Athenienses; primi enim ipsi theatrum construxerunt sedibus ligneis; postea lapideum.... Officia scenica: tragedi, comedi, themelici, histriones, mimi et saltatores. Tragedi sunt qui antiq. gesta atque facinora sceleratorum regum luctuoso carmine spectante populo concinnebant. Comedi sunt qui privatorum hominum acta dictis aut gestu cantabant: et stupra virginum, et amores meretricum in suis fabulis exprimebant. Themelici autem erant musici scenici, qui in organis et lyris et cytharis precinnebant.... (*Speculum doctrinale,* Lib. XI, cap. XCV, c. 169 *r.-v.* E cfr. le *Etymologiae,* Lib. XVIII, cap. XLIV-XLVII, *loc. cit.*, col. 658).

VII.

Gli insegnamenti di Teofilo.

Mentre pubblicherò in appendice, integralmente, i due piú antichi testi d'arte che abbia prodotti il Medio Evo, rivedendone la lezione, non mi sembra opportuno riprodurre per intero quello che in ordine cronologico si presenterebbe terzo: la *Schedula diversarum artium*. La quale da un lato è di tale estensione da richiedere, per se sola, un volume di giusta misura, e, dall'altro, attende ancora le cure — necessariamente non brevi e tutt'altro che agevoli — di un editore che sappia finalmente pubblicarne una lezione definitiva. Mi limiterò dunque a riferirne qualche saggio, di su l'edizione dell'Ilg, abbondando nei paragrafi che meglio possono esemplificare ciò che m'è accaduto di dire qui dietro, a proposito d'un'opera cosí degna di studio (2).

---

(1) V. qui dietro, la p. 372.
(2) V. qui dietro, le pp. 430 e seg.

De temperamento colorum in nudis corporibus.

Color qui dicitur membrana, quo pinguntur facies et nuda corpora, sic componitur. Tolle cerosam, id est album, quod fit ex plumbo, et mitte eam non tritam, sed ita ut est siccam, in vas cupreum vel ferreum, et pone super prunas ardentes, et combure donec convertatur in flavum colorem [vel glaucum]. Deinde tere eum, et admisce albam ei cerosam et cenobrium [vel sinopidem], donec carni similis fiat. Quorum colorum mixtura in tuo sit arbitrio; ut si, verbi gratia, rubeas facies habere vis, plus adde cenobrii: si vero candidas, plus appone albi; si autem pallidas, appone pro cenobrio modicum prasini. (Lib. I, cap. I, pp. 13-45).

De posch primo.

Cum vero membranam miscueris et inde facies et nuda corpora impleveris, admisce prasinum et rubeum, qui comburitur ex ogra, et modicum cenobrii, et confice posch, ex quo designabis supercilia et oculos, nares et os, mentum et fossulam circa nares, et tempora. rugas in fronte et collo, et rotunditatem faciei, barbas juvenum et articulos manuum et pedum, et omnia membra, quae distinguuntur in nudo corpore. (Lib. I, cap. III, pp. 15-17).

De rosa prima.

Deinde misce cum simplici membrana modicum cenobrii et minii, et confice colorem, qui dicitur rosa, unde rubricabis utramque maxillam, os et mentum inferius, collum et rugas frontis modice, ipam frontem super tempora ex utraque parte, nasum in longitudine et supernares ex utraque parte, articulos et caetera membra in nudo corpore. (Lib. I, cap. IV, p. 17).

De lumina prima.

Post haec misce cum simplici membrana cerosam tritam, et compone colorem, qui dicitur lumina, unde illuminabis supercilia, nasum in longitudine et super foramina narium ex utraque parte, subtiles tractus circa oculos et tempora inferius, et mentum superius, et juxta nares et os ex utraque parte, frontem superius, inter rugas frontis modice, et collum in medio, et circa aures, ac

articulos manuum et pedum exterius et omnem rotunditatem manuum et pedum et brachiorum in medio ». (Lib. I, cap. V, pp. 17-19).

De veneda in oculis ponenda.

Deinde commisce nigrum cum modico albo, qui color vocatur veneda, et inde imple pupillas oculorum. Adde ei etiam de albo amplius, et imple oculos ex utraque parte [pupillae], et album simplex linies inter pupillam et ipsum colorem, et cum aqua lavabis. (Lib. I, cap. VI, p. 19).

De lumina secunda.

Et si facies tenebrosa fuerit ut ei non sufficiat una lumina, adde ei amplius de albo et super priorem linies subtiles tractus per omnia. (Lib. I, cap. IX, p. 21).

De exedra et caeteris coloribus vultuum [et nodorum corporum].

Deinde admisce rubeo modicum nigri, qui color vocatur exedra, et fac inde tractus circa pupillas oculorum, et in medio oris, et subtiles tractus inter os et mentum. Post haec cum simplici rubeo fac supercilia, et subtiles tractus inter oculos et supercilia et oculos inferius, et in plena facie nasum in dextera parte [si ad dexteram partem respiciens peracta vel figurata sit facies; aut in sinistra, si ad sinistram vertatur], et supernares ex utraque parte, et os inferius, et circa frontem et maxillas senum interius, et circa digitos manuum et articulos pedum interius, et in conversa facie circa nares in anteriori parte [et foramina narium]. Supercilia vero senum sive decrepitorum facies cum veneda, unde pupillas implesti. Deinde cum simplici nigro juvenum supercilia facies, ita ut superius aliquantulum rubei appareat, et oculos superius [in palpebris] et foramina narium, et os ex utraque parte, et circa auriculas, manus et digitos exterius, et articulos et caeteros corporis tractus. Omnes vero tractus circa nuda corpora fac cum rubeo, et ungues designabis cum exteriore rosa. (Lib. I, cap. XIII, pp. 25-27).

[Libri II] Prologus.

In praecedenti libello, frater carissime, sincerae dilectionis affectu non me piguit tuae indoli insinuare, quanti honoris quan-

tunque perfectionis sit, otium declinare, et inertiam desidiamqeu calcare; quamque dulce ac delectabile diversarum utilitatum exercitiis operam dare, juxta vocem oratoris cujusdam dicentis:

Scire aliquid laus est; culpa est, nil discere velle.

Nec pigritetur quispiam, eum, de quo Salomon ait, *qui addit scientiam, addit laborem,* apprehendere; quia, quantus ex eo procedat animae et corporis profectus, diligens meditator poterit advertere. Nam luce clarius constat, quia, quisquis otio studet ac levitati, fabulis quoque supervacuis operam dat, et scurrilitati, curiositati, potationi, ebrietati, rixae, pugnae, homicidio, luxuriae, furtis, sacrilegiis, perjuriis et caeteris hujusmodi, quae contraria sunt oculis Dei respicientis super humilem et quietum et operantem cum silentio in nomine Domini, et obedientem praecepto B. Pauli apostoli: *Magis autem laboret operando manibus suis, quod bonum est, ut habeat unde tribuat necessitatem patienti.* Hujus ergo imitator desiderans fore, apprehendi atrium agiae Sophiae conspicorque cellulam diversorum colorum omnimodo varietate refertam et monstrantem singulorum utilitatem ac naturam. Quo mox inobservato pede ingressus, replevi armariolum cordis mei sufficienter ex omnibus, quae diligenti experientia sigillatim perscrutatus, cuncta visu manibusque probata satis lucide tuo studio commendavi absque invidia. Verum quoniam hujusmodi picturae usus perspicax non valet esse, quasi curiosus explorator omnibus modis elaboravi cognoscere, quo artis ingenio et colorum varietas opus decoraret, et lucem diei solisque radios non repelleret. Huic exercitio dans operam vitri naturam comprehendo, ejusque solius usu et varietate id effici posse considero, quod artificium, sicut visum et auditum didici, studio tuo indagare curavi. (Pp. 95-97).

De furno refrigerii.

Fac et alium furnum, longitudine pedum X et latitudine VIII, altitudine vero IV. Hinc facies in una fronte foramen ad inponenda ligna et ignem, et in latere uno fenestram pedis unius ad inponendum et ejiciendum quod necessarium fuerit, et larem interius firmum et aequalem. Iste furnus dicitur clibanus refrigerii. (Lib. II, cap. II, p. 101).

De croceo vitro.

Quod si videris vas aliquod in croceum colorem mutari, sine illud coqui usque horam tertiam, et habebis croceum leve, et operare inde quantum volueris ordine quo supra. Si vis permitte coqui usque horam sextam et habebis croceum rubicundum; fac etiam inde quod libuerit. (Lib. II, cap. VII, p. 107).

De coloribus tribus ad lumina in vitro.

Umbras et lumina vestimentorum, si studiosus fueris in hoc opere, poteris eodem modo facere, sicut in pictura colorum, tali modo. Cum feceris tractus in vestimentis ex colore praedicto, sparge eum cum pincello ita ut vitrum fiat perspicax in ea parte, qua luminam facere consuevisti in pictura, et idem tractus in una parte sit densus, in altera levis, atque levior cum tanta diligentia discretus, quasi videantur tres colores appositi. Quem ordinem etiam observare debes infra supercilia, et circa oculos atque nares et mentum, ac circa facies juvenum, circa pedes nudos et manus et reliqua membra nudi corporis, sitque species picturae composita colorum varietate. (Lib. II, cap. XX, p. 125).

De ornatu picturae in vitro.

... Campos qui coloribus implentur in litteris, debes in vitro subtilissimis ramusculis pingere. Potes etiam in ipsis circulis interdum bestiolas et avicolas et vermiculos ac nudas imagines inserere. Eodem modo facies campos ex albo clarissimo, cujus campi imagines vesties cum saphiro, viridi, purpura, et rubicundo. In campis vero saphiri et viridi coloris eodem modo depictis, et rubicundi non picti, facies vestimenta ex albo clarissimo, quo vestimenti genere nullum speciosius est... (Lib. II, cap. XXI, p. 127).

De constructione fabricae.

Aedifica tibi domum spatiosam et altam, cujus longitudo ad orientem tendatur, in cujus pariete meridiano facies fenestras quot volueris et possis, ita ut inter duas fenestras quinque pedes sint. Divide autem medietatem domus ad opus fusile faciendum, et cuprum ac stagnum et plumbum operandum, uno pariete usque ad summitatem altitudinis, et rursum divide quod reliquum est

in duo uno pariete, ad operandum in una parte aurum, in altera argentum. Fenestrae vero non emineant altius a terra quam uno pede, quorum altitudo sit trium pedum, latitudo duorum. (Lib. III, cap. I, p. 155).

De malleis.

Mallei multi, majores, minores et parvi, in una parte lati, in altera stricti. Item mallei longi et graciles in summitate rotundi, majores et minores. (Lib. III, cap. VI, p. 161).

De ferris rasoriis.

Fiunt etiam ferri rasorii graciles, sed in fine aliquantulum latiores, una parte acuti, parvi et magni, quorum aliqui recurvi, pro libitu secundum modum operis. Fiunt etiam ferri eodem modo formati, sed obtusi ad poliendum opus. (Lib. III, cap. XII, p. 167).

De ferris ad faciendos clavos.

Sunt et ferri tenues et stricti perforati, in quibus capitantur clavi, magni, mediocres et parvi. (Lib. III, cap. XV, p. 169).

De temperamento ferri.

Ferri quoque fossorii temperantur hoc modo. Cum limati fuerint et suis manubriis aptati, summitas eorum mittitur in ignem, et mox ut cœperit candescere, extrahitur et in aqua extinguitur. (Lib. III, cap. XX, p. 173).

De auro terrae Evilat.

Auri multa sunt genera, ex quibus praecipuum nascitur in terra Evilat, quam Gyon fluvius circuit secundum Genesin. Cujus venas, cum sub terra invenerint viri hujus artis periti, effodiunt, et igne purificatum atque camino probatum in usus suos redigunt. (Lib. III, cap. XLVI, p. 219).

De auro hispanico.

Est etiam aurum, quod dicitur hispanicum, quod conficitur ex rubeo cupro et pulvere basilisci et sanguine humano atque aceto. Gentiles enim, quorum peritia in hac arte probabilis est, creant sibi basiliscos hoc modo. Habent sub terra domum superius et inferius et ex omni parte lapideam, cum duabus fenestellis

tam brevibus, ut vix aliquid appareat per eas; in quam ponunt duos gallos veteres duodecim aut quindecim annorum, et dant eis sufficienter cibum. Qui cum ingrassati fuerint, ex calore pinguedinis conveniunt inter se et ponunt ova. Quibus positis eiciuntur galli et immittuntur bufones, qui ova foveant, quibus datur panis in cibum. Fotis autem ovis egrediuntur pulli masculi sicut pulli gallinarum, quibus post dies septem crescunt caudae serpentium, statimque, si non esset pavimentum domus lapideum, terram intrarent. Quod caventes eorum magistri habent vasa aenea rotunda, magnae amplitudinis, ex omni parte perforata, quorum ora sunt constricta, quibus imponunt ipsos pullos et obstruunt ora cupreis cooperculis atque sub terra infodiunt, et ingrediente subtili terra per foramina nutriuntur sex mensibus. Post haec discooperiunt et copiosum ignem apponunt, donec bestiae interius omnino comburantur. Quo facto cum refrigeratum fuerit, eiciunt et diligenter terunt, addentes ei tertiam partem sanguinis hominis rufi, qui sanguis exsiccatus tritus erit. Haec duo composita temperantur aceto acri in vase mundo; deinde accipiunt tenuissimas tabulas rubei cupri purissimi, et super eas liniunt hanc confectionem ex utraque parte atque mittunt in ignem. Cumque canduerint, extrahunt et in eadem confectione extingunt et lavant, sicque tamdiu faciunt donec ipsa confectio cuprum transmordeat, et inde pondus et colorem auri suscipiat. Hoc aurum omnibus operibus aptum est. (Lib. III, cap. XLVIII, pp. 221 e seg.).

De fornace.

Deinde ab ipso lare sursum fiat murus cum minutis lapidibus, et eadem argilla in modum ollae, ita ut a medietate superius aliquantulum strictior sit, et fiat altior quam latitudo sit, atque cum ligaminibus ferreis quinque aut quatuor circumligetur, et eadem argilla interius et exterius diligenter illinietur. Quo facto imponantur carbones ardentes commixti extinctis, et mox ventus per inferiora foramina ingrediens absque flatu follis educit flammas, et quicquid metalli imponitur statim per se liquescit. Deinde hoc modo componantur vascula huic operi necessaria. (Lib. III, cap. LXIII, p. 267).

De cymbalis musicis.

Facturus cymbala, primum aquire tibi lectionem et secundum quod docuerit formam facito, atque ceram diligenter pondera.

Quas cum fuderis, sicut supra dictum est, si quid per negligentiam vel incuriam de equitate tonorum defuerit, corriges. Si volueris cymbalum altius habere, in ora inferius limabis, si vero humilius, circa oram in circuitu. (Lib. III, cap. LXXXVI, p. 335).

De ferro.

Ferrum nascitur in terra in modum lapidum, quod, effossum eodem modo quo cuprum superius frangitur et in massas confunditur, deinde in fornace ferrarii liquatur, et percutitur ut aptum fiat unicuique operi. Calibs dicitur a monte Calibe, in quo ejus usus plurimus invenitur; qui simili modo preparatur ut operi aptus fiat. Cum ergo ferrum praeparaveris et inde calcaria, sive caetera equestria utensilia feceris, et ea auro vel argento decorare volueris, sume argentum purissimum, et percutiendo valde attenua. Deinde habeas rotulam ligneam de quercu . . . (Lib. III, cap. XC, p. 341).

De margaritis.

Margaritae inveniuntur in conchis marinis et aliorum fluminum; quae perforantur subtili ferro calibato, quod infixum sit ligno habenti rotulam plumbi parvulam, et alterum lignum in quo volvatur, cui sit imposita corrigia per quam circumducatur. Quod si opus sit ut alicujus margaritae foramen majus fiat, filum cum modico subtili sabulo foramini inponatur, cujus fili summitas una dentibus, altera sinistra manu teneatur, dexteraque sursum ac deorsum margarita ducatur, interimque sabulum ut foramen latius fiat apponatur. Secantur etiam chonchae marinae per partes et inde limantur margaritae, in auro satis utiles, poliunturque ut supra. (Lib. III, cap. XCV, pp. 355-357).

APPENDICE

I.

COMPOSITIONES VARIAE

AD TINGENDA MUSIVA, AD CONFICIENDAM «CHRYSOGRAPHIAM», ET ALIA FRAGMENTA ARTIUM ET SECRETORUM.

Dal Codice n.° 490, della Biblioteca Capitolare di Lucca.
Carte 217 *r.* — 231 *r.*

AVVERTENZA

Il codice della Capitolare di Lucca n.° 490 è ben noto agli editori e agli studiosi del *Liber pontificalis*, del quale dá una lezione singolarmente autorevole. Dopo il Mabillon e il Muratori ebbero a scriverne, per questo motivo, una numerosa serie di eruditi, che s'inizia col Mansi, e forse non termina col modernissimo Duchesne. Mi par dunque inutile rinnovarne la descrizione o riferirne l'indice: l'una e l'altro sono facilmente reperibili — per citare un'opera sola — nell'edizione del *Liber pontificalis* pubblicata dal Mommsen nei *Monumenta Germ. Hist.* (1). Codice « *in classe prima primarius* » lo giudicò il grande indagatore alemanno; e lo datò ragionevolmente alla fine dell'ottavo e agli inizi del nono secolo (2). Nel darne l'indice sistematico, cosí discorse egli, anche del fascicolo che in quella grande miscellanea contiene le *Compositiones*: « F. 217-232 tractatum inscriptum *De tictio omnium musivorum* edidit integrum ex hoc codice

(1) *Libri Pontificalis pars prior* edidit THEODORUS MOMMSEN (*Gestorum Pontificum Romanorum* vol. I), Berolini, apud Weidmannos, MDCCCXCVIII. Cfr. le pp. XIV, e LXXIV-LXXVI; e v. in nota alla p. LXXIV la bibliografia dell'argomento.

(2) « Codex inter historicos singularis et multifariam utilis exaratus est a librariis compluribus sub finem saeculi octavi principiumque noni . . . ». (*Op. cit.*, pp. LXXIV e seg.).

integro etiamtum Muratorius...; iam foliis quibusdam aut exsectis aut transpositis incipit "*XVIII de compositione cathmiae*".... Paenultimum folium non est scriptum, in ultimo f. 232 postea versus scripti sunt *Gregorius praesul meritis* cet. (*Paléogr. musicale* tom. II tab. 3). Quo tempore codex scriptus est, Lucae picturam et caelaturam similesque artes praecipue floruisse periti non ignorant» (1).

Il Mommsen ha ragione in tutto, eccetto che nel ritenere che alla raccolta della *Compositiones* manchi qualche carta sull'inizio. La raccolta, tutta scritta dalla stessa mano, comincia nella c. 217 *r.*, verso il basso della pagina, senza titolo complessivo, e con solo sette righi di testo; prosegue nelle pagine successive, normalmente, senza altri spazi vuoti, fino alla c. 231, dove termina con otto righi di scrittura. Lo spazio lasciato bianco nella c. 217 *r.*, all'inizio, forse per un titolo calligrafico, fu riempito da mano certo diversa, o contemporanea o — come appar piú probabile data la scrittura — di non molto posteriore, con tre ricette chimiche, dello stesso genere di quelle riunite nelle *Compositiones*, e numerate dal n.° XIX al XXI. Sono senza dubbio la fine d'un'altra raccoltina di ricette, della quale manca il principio, dacché le due carte precedenti furono tagliate, in tempo evidentemente antico. Separate come sono dal resto della raccolta a cui appartenevano, ed estranee — come appare per piú indizi — alla silloge delle *Compositiones*, non mi pare sia il caso di riprodurle.

Nella scrittura delle *Compositiones* sono chiaramente distinguibili due mani diverse, la prima delle quali (sec. VIII *ex.* - IX *in.*) esemplò tutto il manoscritto; e la seconda, quasi certamente coeva e in ogni modo non posteriore al secolo IX, lo venne qua e lá correggendo, nelle carte 217 *r.* - 224 *v.* Nell'edizione di quell'antichissimo testo, provvederò a separare le parole spesso unite fra loro, rinunzierò alle iniziali maiuscole capricciosamente disposte, e aggiungerò

(1) *Op. cit.*, p. LXXV, n.

la punteggiatura, che nell'originale o manca o è affatto arbitraria (e si tratta di provvedimento necessario all'intelligenza dell'opera); rispetterò strettamente l'originale per tutto il resto, tenendo sempre conto e dell'una e dell'altra mano, e riferendo in nota tutte le varianti, sí dell'una e sí dell'altra, che non fossero accolte nel testo. Generalmente mi varrò della seconda mano solo per correggere gli errori materiali evidenti del primo menante; negli altri casi (correzioni lessicali, ecc.) mi atterrò nel testo alla prima mano. E riferirò anche in nota tutte le varianti che, o per erronea lettura o per correzioni e ricostruzioni arbitrarie, il Muratori (1) introdusse di suo nell'esatto testo delle *Compositiones*.

Designerò il manoscritto con le due sigle: « *L. prima mano* », ed « *L. seconda mano* »; e l'edizione del Muratori con la semplice iniziale: *M.* (2).

---

(1) *Antiquitates Italicae Medii Aevi*, T. II (Mediolani, MDCCXXXIV), col. 365-388. Delle varianti fra la punteggiattura mia e quella del Muratori additerò soltanto quelle che implichino una sostanziale diversitá di senso.

(2) La gita che feci a Lucca per istudiare e collazionare il codice mi porse occasione di sperimentare largamente la cortesia del canonico Pietro Guidi, la cui illuminata sapienza è ben nota a quanti in Italia attendono a studi storici e paleografici. Egli non solo mi soccorse liberalmente della sua dottrina, ma volle aprirmi le porte della Capitolare anche in giorni in cui esse erano di norma vietate agli studiosi. Di tutto gli rendo grazie intense e sincere.

[COMPOSITIONES VARIAE]

De tictio omnium musivorum.

Tictio (1) *omnium musivorum*. Tinctio prasini. Vitri mundo (2) de massa libr. V. Limatura aeramenti abque (3) plumbum ÷ II. Et mitte in vaso nobo tereo (4) suffrens (5) ignem, et dequoquens (6) inferiora fornace vitriari die VI. Et post hec eice et confrangis minutatim, et iterum conflas. Prasino tingues.

De inoratione musiborum.

De inoratione (7) *musiborum*. Facis (8) pecula plus crosa queiussans. Post hec facis illa alia; et pones peculum heramentinum, ut incensum non herebit. Post hec pone pectalum aureum super pectalum vitri; et supra ponis pectala suptilia multum (9) supra petalum auri; et mittis utraque in fornace donec incoat (10) solvi petalum vitri; et postea eicis ut refricdet (11); et tolle. Frigas faciem in tabulam plumbinam ismironienan, donec adtenues faciam; et coloras illud.

De mosibum de argento.

Mosibum de argento. Secundo (12) quod superius exposuimus, ita omnia facies.

---

(1) Cosí L. prima mano. — L. seconda mano: *tinctio*. — (2) M.: *Tictio omnium musivorum prasini vitri de mundo*. — (3) Cosí L. prima mano. — L. seconda mano: *absque*. — (4) M.: *nobo tecte* [!]. — (5) Cosí L. prima mano. — L. seconda mano: *sufferens*. — (6) M.: *Decoquens*.

(7) Cosí L. prima mano. — L. seconda mano: *inauratione*. — (8) M.: *musiborum facis*. — (9) M.: *pectala, super alia multum*. — (10) M.: *inchoat*. — (11) M.: *refridet*.

(12) M.: *argento, secundo*.

De smurutas (1) tabulas.

Quomodo smirutas (2) *tabulas plumbinas*. Facis tabulam ex plumbum; et tolles miram viba; et teres bene munditer. Aspargis tabulam totam, et defricas (3) semen vitrum, donec conficantur (4) pul beras (5) mire ad tabulam. Et post hec operaris cum aquam.

De coloratio.

Ad colorationem tolles tabulam et scaraxas spisse crucatim; et terres cretam argenti utiliter. Aspargis tabula et defrigas ibi ipsum vitrum, donec coloridietur (6).

De coctio plumbi.

Terra est fusca (7). Nascitur in omni loco (8), in solanis (9) et calidis locis. Signum autem loci herbe omnes inprime (10) et debiles. Similiter et arbores, terra fusca (11), et petra que ex ea nascatur (12). Et ipsa fusca cabatur (13) autem in altitudinem propter estuationem (14) solis. Et post hec tollis (15) metallum soliclas (16), et ipsa suptiliter (17) mittis in fornace. Ista terra mutuosa est. Invenitur in montuosis locis in solanis (18) et calidis. Et non dimitte, sicut principalis lapis, quia motuosis et infirmus est. Frigida enim terram semper metalla debiles facit; calida enim principale metallum reddet (19) fuscum et mundum. Et quod virtutem habeat,

(1) M.: *smurettas*. — (2) M.: *smiruttas*. — (3) M.: *tabulam, et defricas*. — (4) Cosí L. prima mano. — L. seconda mano: *configantur*. – (5) M.: *confringantur puliberas*.

(6) Cosí L. seconda mano. — L. prima mano: *colaridietur*. — Il Muratori ha fatto una confusione singolare in tutto questo paragrafo, senza veder bene dove cominciasse, e leggendone male gran parte. Ne ha infatti unito alcune parole al paragrafo precedente, e lo ha tutto frainteso, come segue: « *Et post hec operaris cum* « *aquam decolorationem; tolles tabulam, et scaraxas spisse crucatim*.

« *DE COLORIBUS*

« *Metteres cretam argenti utiliter: aspargis tabula, et defrigas ibi ipsum Vitrum*, « *donec colari dietur* ». —

(7) M.: *Decoctia plumbi terra est fusca*. In verità, le parole « *Terra est fusca* » fanno anche nel Cod. L. parte della rubrica. — (8) Cosí L. prima mano. — L. seconda mano: *locum* — (9) L.: *insolanis*. — (10) M.: *infimae*. — (11) M.: *fosca*. — (12) Cosí L. prima mano. — L. seconda mano: *nascitur*. — (13) M.: *nascatur, et ipsa fusca: cabatur*. — (14) M.: *estuantem*. — (15) M.: *tolles*. — (16) M.: *solidas*. — (17) M.: *superliter*. — (18) L.: *insolanis*. — (19) M.: *redet*.

fuscum metallum invenietur. Lapis enim qui in ea invenietur, subviridis est, eo quod virtutem habeat solarem et calidam, per quod metallus ardens sintillas (1) dimittit. In umidis enim locis plus quam abtus (2) metallus nascitur.

De coctio (3) plumbi.

Coctio (4) *plumbi*. Metallum plumbi fuscum (5) est; et lapis qui in ea invenietur prasinus, desuper exalbinum, propter (6) virtutem floris terre metalli. Et quod femininum (7) sit metallum sintilla (8) autem in probationem absolbe (9). Et lapis prasinus nascitur, sed subalbidus et (10) pondus plus modicum metallus grabior (11). Masculinum autem plusquan grabior (12) invenietur.

De coctio (13) plumbi.

Coctio plumbi. Metallus plumbi fuscum (14) nascitur in omnibus locis; plus autem in calidis; et lapis qui in ea nascitur viridis est, sed non subalbidus. Metallus vero grabior (15). Probatio autem metalli (16): tollis, mittis in ignem; qui dum illi (17) erit et solutum fuerit (18), sintillas dimittis. Lapis que (19) in ea nascitur viridii (20) est, et herba que in ea nascitur, semper marcescit, pre calitudinem metalli. Colligitur (21) autem sic: pro vestuationem solis cabas terra usque ad cubitos tres altitudinem. Debilis est ipsa terra, et dum cabatur desiccat. Ipsa vero in fornace excoquitur, quemadmodum et fferum (22). Plus autem incenditur plumbum.

De alia plumbi coctio.

Alia plumbi coctio ex ipso metallum (23). Ipsut metallud (24) non siccat; sed continuo dum lebatum fuerit mittitur in fornace ferri

---

(1) Cosí L. seconda mano. — L. prima mano: *sintillays*. — (2) M.: *alitus*.

(3) L. ed M.: *Decoctio*. — (4) M.: *concoctio*. — (5) M.: *foscum*. — (6) M.: *invenietur, praxinus desuper exalbinum propter* — (7) L. prima mano: *neminimum*. — (8) M.: *sit, sintilla*. — (9) M.: *ali solbe*. — (10) M.: *subalbidus, et*. — (11) M.: *gravior*. — (12) M.: *gravior*.

(13) L. ed M.: *Decoctio*. — (14) Cosí L. seconda mano. — L. prima mano: *metallus fuscum*. — M.: *metallus fuscus*. — (15) M.: *gravis*. — (16) M.: *metallis*. — (17) L.: *qui dumbu illi*. — M.: *quod ubi illi*. — (18) M.: *fuerint*. — (19) M.: *qui*. — (20) M.: *humidu*. — (21) L. prima mano: *colicitur*. — M.: *colligitur*. — (22) M.: *ferrum*.

(23) Cosí L. prima mano, ed M. — L. seconda mano: *metallo*. — (24) M.: *ipsum metallum*.

cum carbonibus et lento ingni. Non (1) succendes (2) usque ad noctem. Noctem (3) autem succende usque ad diei oram (4) quartam. Recoquitur (5) autem ut mundus fiat, et sic mittitur in fornacem iterum, et ex carbonibus pini aut de habetem; et decoques per horas tres, et operaris.

De coctio (6) vetri.

Coctio vetri. Arena est que nascitur in diversis locis. Nascitur autem et in partibus Italie, in montibus. Ista arena est autem et per habet (7) colorem vitri sub nicra (8). Ista autem est probatio: tolle ex ipsa arena; mittis in calicla utiliter; incendis cum carbonibus, et decurret de sub manum vitrium (9), sed inutilis. Tolle et ex eadem (10) arenam, et delubas propter pulberem, et dimittis decolare. Facies fornacem de bitriarium (11), et facies duos folles, et ex ipsa (12) operatione priori vitri decoque, veluti picis coctionem; et tolles illud priore vitrium, quod inutile est, et (13) comminues, et recoques in ipsa fornacem, sicut picem.

De pelle alithina etinguere (14).

Qualiter debeatur pelles tingui alitine. Tolles pellem depelatam (15) et labatam utiliter; et tolles gallam. Mittis per unamquamque pellem libr. V, aqua vero liber (16) XV., et mittis pellem, et exagita (17) una die; et post hec labas bene et desiccas. Tollis alumen asianum, mitte (18) calidam aquam in ipsum alumen, et dum residerit (19) unde (20) ex illo ipsam aquam, et mitte iterum tepentem aquam, et exagita (21), et mitte in ipsam unam aut duas (22) aut quantas volueris pelles. Et tolles, labas illas semel (23), et mittis bermiculum, per unamquamque pelle dimidium libr. Hec est prima tictio pellium. Tolles bermiculum, et teres (24) in mortario; mittis orinam

---

(1) M.: *igni non.* — (2) Cosi L. seconda mano. — L. prima mano: *succendens.* — (3) M.: *nocte.* — (4) M.: *horam.* — (5) In L., *recoquitur* è aggiunto di seconda mano.

(6) M.: *Decoctio.* — (7) Cosí L. prima mano. — L. seconda mano: *et perta habet.* — M.: *autem et petra: habet.* — (8) M.: *subnigra.* — (9) M.: *vitrum.* — (10) M.: *et eamdem.* — (11) M.: *vitriarium.* — (12) L.: *et ipsa et ipsa* [sic]. — (13) M.: *est. Et.*

(14) In L. queste parole non son poste come rubrica, sebbene con esse cominci senza dubbio un nuovo paragrafo; è invece rossa l'iniziale del *qualiter,* seguente. — (15) L.: *depelatam.* — (16) M.: *libras.* — (17) Cosí L. prima mano. — L. seconda mano: *exagitta.* — (18) M.: *mittes.* — (19) L. seconda mano: *resideris.* — (20) M.: *conde.* — (21) L.: *exagitta.* — (22) L.: *duos.* — (23) Le parole *labas illas* sono aggiunte in L. dalla seconda mano. — M.: *pelles, et tolles. Labas illas semel.* — (24) L. prima mano: *tres.*

expumatam in caccabum (1) calidum, et ipsum bermiculum tritum. Mittis (2) in linteolo raro (3), et mittis in cacabo calentem (4), et exagitta (5) quousque exeat quod (6) exierit de lenteolo; et relicum quod remanet, mittis iterum in mortario, et teres (7); et similiter mittis, et exagita, donec non remaneat in linteolo aliquid de ipso bermiculo. Et tolle ex ipsa confectionum, et conficis ipsas pelles ut utrem; et mittis ex ipsa iotta per unamquamque pellem libr. dimidia; et defrica bene, et demittis (8) tota nocte manere in ipso; et manet. Confice ut sufficiat, et fundes. Laba, et desiccat. Labora (9).

De secunda tinctio.

Secunda tinctione (10) *in eadem* (11). Itaque extende priore pellem. Tinguitur pelle pecurinam in ipsa meditationem in qua pelles caprina (12) tincte sunt.

De tinctio pellis prasinis.

Tinctio pellis prasinis (13). Tolles pellem depellatam (14), et mitte stercos caninus, et colombinus, et gallinacium; et solbes ea in iotta; et mittis in ipsa pelles; et confices (15) eas ibi per dies III (16); et post hec eice illas exinde, et labas hutiliter (17). Demitte desiccare; et post hec tolles alumen asianum, et secundum quod superius docuimus de alitina (18); et tolle post egluza, et pisas. Decoque (19) hutiliter cum hurina. Dimittis refricdare (20); et cuse (21) ipsas pelles sicut hutres, quomodo diximus de alithina. Et coctione mittis in ipsos utres; et confrica bene, et insufflas modicum, ut abeat (22) ventum. Et confice bene, donec conbibat (23) ipsum medicamen; et post hec refundis ex ipsis; et tolles ipsas pelles. Laba semel; et postea tolle de lulacin (24) ÷ IIII. per pellem, et hurinam dispumata (25), libr. VI; et comisce ipsut lulacin (26).

---

(1) M.: *cacabum.* — (2) M.: *tritum mittis.* — (3) L. prima mano: *rari.* — (4) M.: *calente.* — (5) Cosí L. prima mano. — L. seconda mano: *exagita.* — (6) M.: *exeat, quoad.* — (7) L. prima mano: *terres.* — (8) M.: *dimittis.* — (9) M.: *desiccat labora.*

(10) Cosí in origine; il *ne* fu poi espunto. — (11) M.: *Secunda tinctio in eodem.* — (12) M.: *caprinae.*

(13) Cosí L. prima mano. — L. seconda mano: *prasini.* — (14) M.: *depelatam.* — (15) M.: *conficies.* — (16) M.: *tres dies.* — (17) M.: *hutiliter.* — (18) M.: *alithina.* — (19) M.: *egluza. Et ipsas decoques.* — (20) M.: *refrigidare.* — (21) Cosí L. seconda mano. — L. prima mano: *cusse.* — (22) M.: *habeant.* — (23) M.: *combibat.* — (24) M.: *Lulacim.* — (25) M.: *despumata.* — (26) M.: *ipsum ut Lulacim.*

Mittis in ipsos utrem sicut iota (1) luze, et conficis bene, donec sumatur ipse umore (2) confectionis; et refundis quod superat (3) in pecorina iota (4) luza et lulacin, sicut prediximus in alithina. Et exiet pecorinas secumdum (5) prasinum.

Tertia tinctio.

Tertia tinctio veneti. Pelle sicut (6) superius diximus confices; et postquam labantur, mittuntur in alumen, sicut diximus. Et post eice de stiptereas (7); et post tolle lulacin, dimidia libr., hurinam spumatam liber (8) X.; et commisce in unum. Mittis in II. folles; et mittis modicum ventum. Confice sicut superius diximus. Ista autem per dies IIII. adsidue (9) confices similiter. Et (10) post IIII. dies mittis in pecorinam similiter. Et (11) ipsas confices per dies V.; et labas. Dimitti (12) siccare.

De quarta (13) tinctio.

Quarta tinctio melini. Confices similiter ipsas pelles. Alumina (14) eodem modo; et post hec labas de post (15) alumen; et tolle luza. Pisa; et (16) decoques benet (17) cum urina dispumata. Et postquam refricdaberit, mittis ipsa jotta in ipsos folles; et conficis, sicut prediximus, per dies (18) V. vel VI. Et post hec refundis et tinguis (19) pecorinas, sicut superius diximus; et labas. Desiccas.

De prima pandii tinctio.

Prima pandii tictio. Confice eodem modo pelles; et mittis similiter in alumen. Et post hec labas. Tingues (20) ipsâs pelles in

---

(1) M.: *jotta.* — (2) M.: *humore.* — (3) Cosí L. seconda mano. — L. prima mano: *ruperat.* — (4) L.: *ionta.* — (5) M.: *secundo.*

(6) M.: *vener pelle. Sicut.* — Ma in L. si legge, sebbene con qualche difficoltá, *veneti ;* e si sa che il « *venetus color* » era il color ceruleo, conosciuto anche col nome di « bleu di Venezia ». Il Berthelot informa (*Origines*, pp. 224, n. 1): « Le mot *venetum* apparaît déjà dans Lampride avec le sens de couleur verte, au III siècle: *Ut hodie prasinum colorem, alia die venetum deinceps exhiberet.* (SALMASII, Plinianae exercitationes, p. 170, a, A). Les Byzantins l'ont souvent employé dans ce sens ». Del *caeruleus color* è menzione anche in Vitruvio (*De Arch.*, VII, XI, 1-2). — (7) Cosi L. prima mano. — L. seconda mano: *stipterea.* — M.: *ei cedestipterea* [sic !]. Ma *stipterea* era l'« *alumen scissum* ». — (8) M.: *libras.* — (9) M.: *assidue.* — (10) M.: *confices. Similiter et ...* — (11) M.: *pecorinam. Similiter et ...* — (12) M.: *dimittis*

(13) M.: *Quarta.* — (14) M.: *pelles alumina ...* — (15) M.: *labas : de post ...* — (16) M.: *luza, pisa, et ...* — (17) M.: *bene.* — (18) Cosí L. seconda mano. — L. prima mano: *per die.* — (19) L.: *et a inguis.*

(20) M.: *tinguis.*

vitriolo; et labas bene; et compones berniculum (1), sicut supra. Et deinde ex ipsa jotta coctionis mittis in ipso folles; et conficis ut docuimus; et refundis operari pecurinas (2); et labas. Desiccas.

De II pandi tictio.

Secunda pandii tictio operaris. Tingue sicut prediximus cum vitriolo; et labas hutiliter (3). Mitte ex jotta luxe (4) in ipsos folles; et confices per dies III.

De tertius pandius (5).

Tertius pandii (6). Tingue (7) ad modum diximus melino; et post hec tolle jotta concina (8); et mitte. Confice sicut prediximus; corallus tenuis boni coloris rubei (9) marinus tritus lib. I., lacca conquilium (10) lib. I., et calcitarin ÷ II., galla ÷ II. Trita omnia et commisce. Decoques (11) cum hurina, ad sole (12); et volveris (13) ipsas pelles sicut prediximus; et dum volueris (14) tinguere, mittis ec ipsa iotta et (15) de urina dispumata; et mittis in ipsos follem. Set (16) confices per dies III. Post hec labas bene, et essiccas (17).

De porfiro melino.

Porfiro melino. Confices ipsas pelles sicut (18) supra; e mitte in alumen; et deinde labas; et tingue melino. Post hec temperas coccum, et ipsa temperatione mittis in ipsam (19) pelles tinctas; et confices.

Tertius pandius (20).

Tertius pandius. Tolle rubiam, et pisa bene. Mittis in caccobum et hurina. Decoques (21) hutiliter; et post mittis modicum

(1) M.: *bermiculum.* — (2) M.: *pecorinas.*

(3) M.: *hutiliter.* — (4) M.: *luze.*

(5) M.: *tertiis pandiis* — (6) L.: *pandiis.* — M.: *pandius.* — (7) L.: *tinguem.* — M.: *tingues.* — (8) L.: *conccina.* — (9) Cosí L. prima mano. — L. seconda mano: *rubeis.* — (10) M: *marinis ; tritis Libra una Lacca ; conquilium*, ecc. — (11) L.: *commisce de decoques.* Ma il *de* sembra abraso. — M.: *commisce. Et decoques.* — (12) M.: *adsolet* [sic !]. — (13) L.: *nolueris.* — M.: *volueris* — (14) L.: *uolueri. s.* — (15) M.: *jotta, et.* — (16) M.: *sed.* — (17) Cosí L. prima mano. — L. seconda mano: *desiccas.* — M.: *desiccas.*

(18) M.: *ut.* — (19) Cosí L. prima mano. — L. seconda mano: *ipsas.* — (20) Codesta rubrica manca in L., ma il secondo rigo della carta 219 *v.*, cominciando dall'alto, nel quale ha termine il paragrafo precedente, non contiene che le parole: *et confices ;* nel resto è bianco, e lo spazio vuoto doveva, certamente, essere riserbato a questa rubrica. — M., toglie le prime due parole dal testo del paragrafo, e le pone come titolo. — (21) M.: *caccabum, et hurina decoques hutiliter.*

alumen; et commisce; et ponis, ut refricdet. Et post hec, colas ipsas jotta; mittis in ipsos folles; et conficis bene die una; et labas. Desucas (1); et post hec jotta, luze ÷ I., et lulacin ÷ I.; et commisce; et ungue (2) faciem de pelle.

[Tictio ossuorum] (3).

Tictio ossuorum, et omnium cornuorum, et omnium lignorum. Tictio prasinarum de quodvis ex omnibus supradictis. Ossa autem mittis in alumen asiana dies XII; cornum autem aluminas diebus VIII.; lignum vero IIII.; et post hec decoques luza bene. Deponis quod vis (4) donec ferbeat (5); et dimittis ut recfricdet (6); et deinde tolle ipsud quod mittis; et facis lulacerin. Mittis et dimittis illud diebus V.; et post eice; et labas.

De tinctio veniti.

Secunda tinctio veniti. Aluminas sicut supra diximus; et facis (7) lulacerin. Mitte (8) e quod vis (9); et dimitte diebus (10) X.; cornum X., et lignum III.

De tictio melina.

Tinctio melina. Alumina sicut supra diximus; et coque luxa (11) hutiliter cum hurina expumata; et mittis dum bulliet.

De colores simili cinnabarim.

Colores similiter cinnabarim. Senopidem (12) decocta partes duas; siricum partem I. Commisce in unum, et temperas cum aqua, et fac cod volueris.

---

(1) M.: *desiccas.* — (2) M.: *et tingue.*

(3) Nel manoscritto codesta rubrica manca, ma è lasciato lo spazio bianco per porvela. La supplisco giovandomi delle prime parole della ricetta. — (4) M.: *quodvis.* — (5) M.: *ferveat.* — (6) Così L. prima mano. — L. seconda mano: *refricdet.*

(7) M.: *facies.* — (8) L.: *mitta.* — (9) M.: *et quodvis.* — (10) L. ha, veramente: *dis.* Correggo in *diebus*, per analogia col paragrafo precedente. — M.: *dies.*

(11) M.: *Luza.*

(12) M.: *cinnabarim senopidem . . .*

De pargamina.

Pargamina (1) *quomodo fieri debet.* Mitte illam in calce, et iaceat ibi per dies III.; et tende illam in cantiro; et rade illa (2) cum nobacula de ambas partes; et laxas dessiccarc (3). Deinde quodquod volueris scapilatura facere, fac (4); et post pingue (5) cum coloribus.

De compositio psimitthin.

Compositio psimitthin. Tolle acetum acerrimum; funde in anfum, ut facias quasi dimidium; deinde plumbum delatum et extenuatum super acetum suspenditur, sicut acetum remissum. Ipsa (6) in anfum beluti fex subsedit, que faci delinpidatum (7) acetum lebicamm (8); et in sole siccata terimus; et in aqua diu labamus, ut nihil habeat asperum (9); et lebicatam aqua (10) in sole siccamus.

De calecetis.

Calecetis (11) gleba est naturalis (12), que in Cipro insulam invenitur, metallicis (13) colorem subaurosum; intus (14) banas (15) habet defissa [a]sper ut (16) alumen scissuss et in modum (17) stellarum fulgentis.

De cebellino.

Cebellino fiet sic. Tolle lignum cerrinum, aut deirinum (18); et munda ramus eius ex corcite, et faciem eius lebiter dola; et post hec mitte illud in aqua, et obries in loco ubi est cenosum

---

(1) L. prima mano: *Parganabo bina* [sic !]. — La seconda corresse: *pargamina*. Anche nella rubrica, *parga* è di prima mano, e *mina* è di seconda mano, su rasura. — (2) M.: *illam*. — (3) M.: *desiccare*. — (4) M.: *facere facere, fac*. — (5) M.: *tingue*.

(6) L. seconda mano: *ipssa*. — (7) M.: *facid elimpidatum* [!]. — (8) M.: *lebicam*. — (9) Così L. seconda mano. — L. prima mano: *aperum*. — (10) M.: *aquam*.

(11) Così L. prima mano. — L. seconda mano: *calcetis*. — (12) M.: *Glebae naturalis* [!]. — (13) M.: *metalli cis*. — (14) L.: *sub auro sum*. — M.: *sub auro sum ... intus*. — (15) M.: *benas*. — (16) Questo passo mi lascia molto perplesso. L. ha: *defissa sperut* [e va avvertito che il doppio *ss* di *defissa* fu aggiunto di seconda mano, e che lo *sperut*, pur esso di seconda mano, era in origine: *sperunt*]. — M. legge: *defissas, asper ut*. Ma non è forse da escludere assolutamente che si possa leggere: *defissas per ut*; nel qual caso occorrerebbe pensare a un'erronea trascrizione di un *prout* originario, e tutta la frase sarebbe da leggere: *intus benas habet defissas prout alumen scissus*. — (17) Così L. seconda mano. — L. prima mano: *inmundum*.

(18) L. prima mano, è abraso da *i* ad *um*. — L. Seconda mano: *deirinum* [?], *deirrium* [?]. — M.: *de .....*

annis XX. (1); et post hec mitte, eice, et demitte ad umbra desuccare (2) annum unum. Et dum bolueris, labora quod vis.

De memoriam.

Memoriam universarum herbarum, lignorum, lapidum, terre, metallorum, amorum, aque, fungi, salis nitria, fronitrio, leipicis, resine, terre, sulforis, eliacosi (3). *De metallo re quidem.* Metallorum (4) quidem species hec prima: metallum ex quo fiet. Auro terra rufa (5), a modis subrubicunda propter adiuxtantem (6) illi terra. Est (7) enim et alia similis; et dum incenditor (8) perdet colorem; et non est arenosa (9) sicut illa prior. Nascit (10) autem in solanis locis et terra (11). Et sic metallum auri. Metallum vero argenti viridis (12) est. Metallum autem heramenti petra est viridis; colore autem petre similis eramenti (13). Dum percutis cum petre (14) bolo ingnem emitti (15). Auricalci autem petra et melina; eodem modo (16) ignem et mitti (17).

De metallum. Lapis est.

Metallum lapis est. Collore (18) ipso gagizon.

De plumbum.

Plumbum autem terra est fusca. Lapis vero que in ea invenietur (19) viridis est (20).

De vitri arena.

Arena unde vitrum etallizatur (21) est enim et lapis et ipsi vitri coloris.

---

(1) M.: *an . . . XX.* — (2) M.: *desiccare.*

(3) L. seconda mano: *eleacosi.* — (4) M.: *eleacosi, de metallo, R. quidem metallorum.* — (5) M.: *Metallum ex quo fiet auro terra rufa.* — (6) M.: *adju . . . tant . . .* — (7) M.: *terra est.* — (8) M.: *incenditur.* — (9) Così L. seconda mano. — L. prima mano: *aresosa.* — (10) M.: *nascitur.* — (11) Così L. seconda mano. — L. prima mano: *ea terre.* — (12) M.: *umidis* [sic!]. — (13) M.: *heramenti.* — (14) L.: da *dum* a *petre* è scritto su rasura. — (15) L. prima mano: *etmitti.* — Seconda mano: *hemitti.* — (16) L.: *modo,* su rasura. — (17) M.: *etmittit.*

(18) M.: *colore.*

(19) M.: *invenitur.* — (20) Così L. seconda mano. — L. prima mano: *uiridirē.*

(21) L. ha: *utr.* [col segno dell'abbreviazione di *um*] *etalizzatur.* Il *Glossarium* del DUCANGE registra e postilla: «ETALLIZARE, Componere, conficere, ut videtur. Docum. artium ante ann. 900. scripta apud Murator., ecc.: *De vitri arena. Arena unde vitrum*

De vitriolum.

Vitriolum unde fiet. Terra ogrizos sunt crete (1), ubi berno (2) tempore gutta, que ipsa colligent, et decoque; et ex (3) ipsa terra fiet calcitarin (4), que autem arida vitriolo.

De alumen.

Alumen autem metallum est, terra (5) floriens de eritarin. Eritarin terra est alba, facilis ad pisandum.

De sulfor.

Sulfor ex terra nascitur; et ipse incenditur locus. Coctum autem commixtum oleo; et coquitur.

De nitro.

Nitro (6) sal est quod nascitur in rafiet in limnas (7). In telpo (8) cavatur.

De sal scistis (9).

Sal scistis (10) nascitur similiter.

De afronitro.

Afronitro vero nascitur in loco nitri, prius quam velet (11); componitur (12) autem et alium ex nitro. Principale (13) autem spumam a[bet] alba (14) ut nix. Compositum autem plus fuscum; abet autem eandem virtute.

Etallizatur, est enim et lapis, et ipsi vitri coloris. Leg. fortassis *Cristallizatur* ... [An. *Metallizatur?*]».

(1) M.: *ogrizos ... crete.* — (2) M.: *ubiberno.* — (3) M.: *et dequoquet: ex.* — (4) L.: *calci. tarin.* — M.: *calciatarin.*

(5) M.: *metallum, est terra.*

(6) Su rasura in L. — (7) M.: *in ra ... et in limnas.* — (8) In L., *t* ed *l* sono di seconda mano. — M.: *In zelipo.*

(9) M.: *salscistis.* — (10) M.: *Salscistis.*

(11) L.: *quam uelet.* — (12) M.: *quam vel ... et componitur.* — (13) M: *nitro principale.* — (14) L.: *spumam a alba.* — M.: *spumam a ... alba.*

De terra sulforitan (1).

Terra sulphuri (2) tantum nascitur in eodem loco ubi sulfur nascitur. Ipsa autem terra generat sulphur (3).

De lapis etmathitis.

Lapis etmathitis nascitur iuxta locum ubi sulphur nascitur.

De argentum vibum.

Argentum (4) *vibum* nascitur ex terra. Nascitur et alium ex metallum argenti in conflationem.

De auri pimentum (5).

Auri picmentu (6) metallum est terre.

De lapis gagatis.

Lapis gagatis invenietur (7) in universis locis.

De prasinus terra.

Prasinus terra est. Metallizatur (8).

Lulax.

Lulax componitur (9) ex terra, ex (10) erbis.

De lazuri.

Lazuri compositum. Cianus compositum (11), ficarim compositus, jarin, heramen (12), flos psimitthim, plumbi flos. Ogrea terra est (13), pandia omnia, colores omnes (14). Compositio calcuce caume (15), numeti (16), eramen (17), fiet. Cinnabarim ex argento vibo

(1) M.: *sulforiton.* — (2) M: *sulfuri.* — (3) M.: *sulfur.*
(4) L.: *aargentum.*
(5) M.: *auripimentum.* — (6) M.: *Auripimentum.*
(7) M.: *invenitur.*
(8) L.: *est. metalli. zatur.*, con rasura di due lettere fra *metalli* e *zatur.* — M.: *et metall . . . zatur.*
(9) M.: *componitur.* — (10) M.: *et.*
(11) Cosí L. prima mano. — L. seconda mano ed M.: *compositus.* — (12) M.: *jarin heramen.* — (13) Cosí L. seconda mano. — L. prima mano: *et.* — (14) M.: *Ogrea terra est pandia omnia colores omnes.* — (15) Cosí L. seconda mano. — L. prima mano: *calcucetaume.* — (16) Cosí L. seconda mano. — L. prima mano: *numet.* — (17) M.: *numet . . . eramen.*

fiet. Siricum ex ipsimitthim; fiet enim et ex plumbum, herbarum autem terra, et lignorum (1). Chirisocollon (2) arbor est non alta, melinum habens interiorem lignum; nucis cortices est frutrices oligine; cortice mela; cortice hulmi; cortice celsa (3) cortice (4). Hec omnia tinctioni sunt. Rubia silvatica luza est; moro closus (5); galla glande est; tamusaticar pustris est (6); anticalbus tutimallin herba est; dantralasis dissobogauto erba est. Resina omnes specie ex pino et sappino quoquitor. Pice recocta, pecolas semel. Hedrea ex ligno cedrino coquitor (7). Resina ex ac (8) pino nascitur. Resina abietiam ex abiete nascitor. Mastice ex lentis connascitur. Zigea ex zigeo (9). Gumma ex atrinia. Secunda gumma ex acmicdala. Oleo ex oliba. Lineleon ex semine lini fiet. Corallum ex mare. Oleo lentissimo et lentis cofiet. Conquilium ex mare (10). Sal ex mare. Hec omnia presignavimus tinctionum, coctionum, quorum rectionum (11) lapides prediximus, metalla, haluminationes, herbas quas inveniatur quod. Ex (12) resinas colea resinas terras; quod (13) est sulfur, olea, aqua negra, aquas almaginas (14), viscum, et omnia plantationum agralia; et omnia que germinantur et domesticis et marinis. Cera apium; axungia; aquarum autem dulcia omniaciem; lignorum vero pinus, sal sepinus (15), giniperum, ciparissus; cinere autem, glande et ficus: omnium istorum requisitione (16) aque recipit. Quod ex (17) urina expumata, acetum cum aqua plumbiale (18), aquam; ante primus omnia ista prediximus. Modo autem per litera mensura helabus lib. X. (19), sextarius lib. III., congius (20) autem lib. XII, cabi (21) IIII., idest

---

(1) M.: *Siricum ex ipsimithim fiet enim, et ex plumbum herbarum autem terra et lignorum.* — (2) Cosí L. prima mano. — L. seconda mano: *chrisocollon.* — (3) M.: *celta.* — (4) Tutto questo periodo mi riesce oscurissimo; e la punteggiatura che vi ho aggiunta non è se non un tentativo assai timido di cavarne — dove mi pareva possibile — qualche senso. M. trascrive e punteggia: *Chrisocollon arbor est non alta, melinum habens interiorem lignum nucis cortices est frutrices oligine, cortice mela, cortice hulmi, cortice celta cortice.* — (5) L. si potrebbe anche leggere: *mono*; ed è abraso un *i*, da *monio* o *morio.* — M.: *Rubia silvatica, Luza est monoclosus.* — (6) M.: *Galla glande est Tamusaticar pustris est.* — (7) M.: *Dantralasis dissobogauto herba est resina, omnes specie ex pino, et sappino: quoquitur pice recocta: pecolas semel hedrea ex ligno cedrino coquitur.* — (8) M.: *ex a.* — (9) M.: *Resina abietiam ex abiete. Nascitur mastice ex lentis: connascitur Zigea ex Zigeo.* — (10) M.: ... *ex lentis. Co fiet conquilium ex mare.* — (11) M.: *Rec.* .... — (12) M.: *qu ... ex.* — (13) M.: *quid.* — (14) M.: *asmaginas.* — (15) M.: *salsepinus.* — (16) In L., rasura di una lettera fra *requisitio* e *ne.* — M.: *requisitiorum ne.* — (17) M.: *qu ... ex.* — (18) L. seconda mano: *plubiale.* — M.: *pluviabile.* — (19) M.: *mensura .... Lib. X.* — L. seconda mano: *hegabus* [?] — (20) L. prima mano: *contus* o *contius*, corretto dalla seconda mano in *congius* [?]. E va ricordato che il congio era misura lucchese di contenenza, spesso ricordata nelle carte lucchesi del secolo nono e del decimo. — M.: *Cont.... autem.* — (21) M.: *Cal.... IV.* —

lib. XL. Temperatio autem aceti cum aqua pro inluminatione ad hoc ripor. firon (1).

De petalum auri.

Quomodo petalum fiet (2). Aurum Bizantium ÷ I., argentum mundu (3) sicut cl. b.ˢ ÷ I (4). Commisce in unum, et purgat illum per plumbum. Et post funde; exinde comisce (5), et batte lacmina; et post illa battuta subtiliter recide illam per pensum, usque quinque (6) tremisses Bizantii. Et postquam perfecti equaliter (7); et si una longa fuerit aut curta, per martellum adequatur (8), tam de latum quam de longum. Si equa fuerit, de ille ÷ II., VIII. petie (9) fieri debent. Scaldato illo in foco, batte, et tene illut (10) cum tenacla (11) ferrea; et cumque battis, sed tornatur de intro in foras, ut curte (12) in medio adpariscat (13); et quando crescens emisse (14) unum, recide illas super coltellum (15) per pensum tertias vices, et in quarta vices ubi equale penset super totum; et plicatum illud capud ad capud (16), et pensat equale, et destende (17), et a forfice recide; et super ipsas capilatoras (18) capud ad capud ponatur; et battatur manum una (19) lebiter; et mittatur in oleo, e postquam (20) sunt de ille VIII. petie LXIIII. Et (21) postea facis casa eramentea, et semper eum ibi scalda (22); et aliud eramen pone ad battere una petia de super (23) et una de subtus (24). Et quomodo baptis (25) ex martello plano tante (26) manus de illo capite quante (27) de illo; et quomodo crescit semise prima, recide illud; et pone unum super unum usque in tertia vice; post in oleo mittatur. Et (28) semper eramen plicantur (29); et aliud iungantur; et tamdiu (30) batatur (31), ut de ille VIII. petie (32) mille (33) XXVIII; et circinetur illud a forfici; et ipse circinatur; et restringe (34) in

---

(1) Cosí L. prima mano. — L. seconda mano: *sipor. firon.* — M.: *ad hoc .....*

(2) M.: *petalum auri fiet.* — (3) M.: *mundum.* — (4) M.: *sicut ..... ÷ I.* — (5) M.: *commisce.* — (6) M.: *usquecumque.* — (7) Cosí L. seconda mano. — L. prima mano ed M.: *et qualiter.* — (8) Cosí L. seconda mano. — L. prima mano: *adequitur.* — M.: *adequetur.* — (9) M.: *petiae.* — (10) M.: *illud.* — (11) M.: *tenalea.* — (12) M.: *curtae.* — (13) M.: *ad paris eat.* — (14) M.: *emisce.* — (15) M.: *cultellum.* — (16) M.: *caput ad caput.* — (17) M.: *dextende.* — (18) Cosí L. prima mano. — L. seconda mano: *cappilatoras.* — M.: *capillatoras.* — (19) M.: *manu.* — (20) Cosí L. prima mano. — L.: seconda mano: *in oleo que postquam.* — M.: *in oleo. Et postquam.* — (21) M.: *sexaginta quatuor, et.* — (22) M.: *eum scalda.* — (23) M.: *desuper.* — (24) M.: *desubtus.* — (25) L.: *pabtis.* — M.: *battis.* — (26) M.: *tantae.* — (27) M.: *quantae.* — (28) M.: *mittatur: et.* — (29) Cosí L. seconda mano. — L. prima mano: *plicatur.* — M.: *placantur.* — (30) M.: *tandium.* — (31) M.: *batatur.* — (32) M.: *petiae.* — (33) In L., *octo petie mille* è su rasura. — (34) Cosí L. seconda mano. — L. prima mano: *circinatur restringe.* — M.: *et ipse circinant restringe.*

pannum lineum, ut debeat ardere in ipsa fornace ubi petalum mittitor. Et ipsa fornace fiere debet (1) pedes II. alta a terra; et ponatur tegula pertusa super murum, de uno latere III. pertussa, et de alio III., et in medio unum; et alia tecula (2) ponatur super semisse unum altum a terra, et pertondatur (3) ipsa in medio loco et a terra pertusso (4) unde mittantor ligna, et denante (5) unde mittatur aurum; et ipsum aurum debeas cum cinere (6) de femum bovinum munditer fiere et de sale; et quale arsa (7) trita sicut cinnere (8) commisce; in prima (9) vetere cinnere (10) mittatur, et in II.ª nova, et in III.ª similiter setatiatur (11). Et postquam petalum coloratum fuerit, quidquid laborare volueris de aurationem (12) petali cum blutam (13) de obum gallinacium. Et si de auratione vitri fuerit, sic similiter; et si de auratione lignum fuerit, cum gipso blata (14) faciatur. Corios (15) taurinum crudum capelatum (16), et buliat (17) in caccabum nobum (18) cum aqua, ut (19) deferbeat dies II.; et III. dies temperas cum gipso; et volis in ligno (20), aut ubi volueris, facet tollet (21) pellem de squatru quadriga cum ipso (22) gipsum; et post illum (23) siccum rade cum (24) cultellum acutum, et deaura (25) postea. Et si plumbum deaurare volueris, funde illud soptiliter (26), et rade munditer; et pone petalum super, et cum etmatithe (27) lixas. Et stagni opera si (28) deaurare volueris similiter.

De fferrum (29) deaurare (30).

Si autem ferrum deaurare volueris, tolle calcitarim et alumen asianum, equis (31) ponderibus, et sal similiter, et dracantum tantum pensum quantum tota tria; et comisce (32) cum aqua ista

---

(1) M.: *debet fieri.* — (2) M.: *tegula.* — (3) M.: *pertundat.* — (4) M.: *pertusa.* — (5) Così L. prima mano, ed M.: — L. seconda mano: *et a denante.* — (6) M.: *comemere* [!]. — (7) Così L. prima mano. — L. seconda mano: *et qualiter e arsa.* — (8) M.: *cinere.* — (9) M.: *commisce in prima.* — (10) M.: *cinere.* — (11) L.: *setatiantur.* — M.: *setacciantur.* — (12) M.: *deaurationem.* — (13) M.: *bluta.* — (14) Così L. prima mano. — L. seconda mano ed M.: *bluta.* — (15) M.: *corium.* — (16) M.: *capellatur.* — (17) M.: *bulliat.* — (18) M.: *novum.* — (19) M.: *et.* — (20) M.: *et in ligno.* — (21) M.: *facet: tollet.* — (22) M.: *ipsum.* — (23) Così L. seconda mano. — L. prima mano: *Et poscitum.* — (24) Così L. seconda mano. — L. prima mano: *tum.* — (25) Così L. seconda mano. — L. prima mano: *de ara.* — (26) M.: *subtiliter.* — (27) M.: *ematite.* — (28) L.: *Et stagnio perasi.* — M.: *et stagnio opera si.*

(29) M.: *ferrum.* — (30) Evidentemente è questo il titolo di un nuovo paragrafo, sebbene nel codice lucchese non sia scritto con inchiostro rosso. — (31) M.: *Asianum, et equis.* — (32) M.: *commisce.*

tota; et in caccabom (1) eramenteo mitte; et per oram (2) unam bolliam (3). Et ungue ipsum ferrum ubi deaurare volueris, et modicum laxa stare (4), et terge illut (5), et fiet color eramentium. Et tolle lapidem onicinum, et lixa illud; et si exierit (6) ei (7) color eramenti, et retinguet eum; et si ipsa deauratura non voluerit, prinde, remisce cum medicamen (8) equaliter, et ungues.

De deaurationem (9) pallii.

Ad deaurationem palii (10), sicut superius diximus, de blutam (11) taurotica (12) in qualemvis pannum facere volueris; et si lixare volueris (13), cum honcino (14) lixas.

De milu cutiumbri deaurare (15).

Si milum cuzubri deaurare (16) *volueris*, cum petalum, cum blutam obi gallinacium; et (17) si ipsum milum (18) facere volueris tolle mastice ÷ I., libanum ÷ I. (19), pisa in mortario, et conmisces (20) in unum; et fac milum (21).

De confectio (22) luce (23).

Confectio luce (24) *quomodo fieri debeat*. Petalum (25) aureum lineleon ÷ V., galbanum ÷ II., terbentina ÷ I., pices pona (26) ÷ I. Iste (27) III. species solbe in unum semel cum modico lineleon; et postea (28), crocum orientale ÷ I., libanum ÷ IV., murra ÷ II., mastice ÷ II., resina sapphini ÷ II., flore puppli (29) primotica ÷ II., veronice (30) ÷ II. Lineleon et auricella comisce (31) eat massana (32); cola post tota fersa; misce ibi gumma ceras (33) ÷ II.,

(1) M.: *cacabo.* — (2) M.: *horam.* — (3) M.: *bolliant.* — (4) Cosí L. seconda mano. — Di L. prima mano resta: . . *axa st. re.* — (5) M.: *illud.* — (6) L.: *ex ierit.* — (7) M.: *et.* — (8) Cosí L. prima mano. — L. seconda mano: *cum medicamentum.*

(9) M.: *deauratione.* — (10) M.: *pallii.* — (11) M.: *bluta.* — (12) Cosí L. seconda mano. — L. prima mano: *tauratica.* — (13) L.: *et si uo lixare volueris*, con una rasura tra *uo li* ed *are.* — (14) M.: *onicino.*

(15) Cosí L. seconda mano. — L. prima mano: *cum zubride aurare.* — M.: *De Millii cum zubride aurare.* — (16) M.: *Si millum cum zubride aurare.* — (17) M.: *gallinacium, et.* — (18) M.: *millum.* — (19) M.: *masticem libanum ÷ unam.* — (20) M.: *commisces.* — (21) M.: *millum.*

(22) L.: *De confecti.* — (23) Cosí L. prima mano. — L. seconda mano: *lucide.* — M.: *lucidae.* — (24) Cosí L. prima mano. — L. seconda mano: *lucide.* — M.: *Lucidae.* — (25) M.: *debeat petalum.* — (26) Cosí L. prima mano. — L. seconda mano: *pices pana.* — M.: *picespina.* — (27) M.: *istae.* — (28) M.: *post ea.* — (29) M.: *puppla.* — (30) M.: *veronicae.* — (31) L.: *line leon. e. t auricella.* — M.: *lineleon e tauricella commisce.* — (32) Cosí L. prima mano. — L. seconda mano: *massona.* — M.: *masrana.* — (33) M.: *cum maceras.*

crocum, libanu (1), murra, gumma, cerasim, resina sapphini, flore puppli, veronice. Pisa ista tota, et cribellata, bulliat cum uncias IV. lineleon. Et post tote (2) bullite, per linteum (3) colate (4), sic debeas miscere iste (5) in species, quod est galbanum et terbentina et pices spona (6). Et si aliquid vitium postea abuerit (7), ut se desiccare non poteat, iunge (8) mastice quantum volueris, aut ÷ I. (9), aut media.

De petalum (10) argenti.

Petali argenti in modum auri battantur (11).

De petalum stagneum.

Quomodo (12) *petalum stagneum fieri debeat.* ÷ II. Batte lamina longa et gracile, et recide ea per pensum, usque et (13) quinque vices; et suventium eum divide.

De filia (14) aurea facere.

Quomodo petalum fiet ad fila aurea. Auro (15) bonum sicut metrum; batte lammina (16) longa et gracile. Quando per longum battis, plica eam unum (17) super unum; et sic eas battes; sed plecaturas (18) non battis. Et postea aperis aurum per medium, et amba capita non battuta in medio veniant; et batte; et cum ala eum divide; et post debeas adplanare (19) cum matiola lignea; et de solum unum debeas facere III. petalas. Et post tolles forfices bonas subtilissimas (20), longas et graciles, et circina illum (21) usque ad sanum; et plica unum cata unum petalum; et continua illa cum contena afferrea. Et tota sic similiter fieri debet. Et tolle carbones minutos; adprehende illos in focario; et debeas

---

(1) M.: *libanum.* — (2) L.: *pos tote.* — M.: *totae.* — (3) Cosí L. seconda mano, ed M. — L. prima mano: *lineum.* — (4) M.: *colatae.* — (5) M.: *istae.* — (6) M.: *pice-spina.* — (7) M.: *habuerit.* — (8) M.: *junge.* — (9) M.: *aut unciam unam.*

(10) M.: *petalo.* — (11) M.: *battatur.*

(12) M.: considera questo paragrafo, compreso il titolo, come tutt'uno col precedente; e quindi trascrive con la seguente punteggiatura: *Petali argenti in modum auri battatur de petalum stagneum quomodo*, ecc. È invece evidente che le parole *De petalum stagneum*, sebbene non scritte in rosso nel codice, rappresentano il titolo d'un nuovo paragrafo. — (13) Cosí L. prima mano. — L. seconda mano ed M.: *at.*

(14) M.: *fila.* — (15) M.: *aurea auro.* — (16) M.: *lamina.* — (17) M.: *in unum.* — (18) M.: *plectaturas.* — (19) L.: *adplunare.* — (20) M.: *suptilissimas.* — (21) L. prima mano: *ullum.* — L. seconda mano.: *illut.*

mittere tota petala intro modico, et sabata (1), et quale (2) ut tota scadata (3) fiat. Et habes (4) aquam paratam; et bersa super, ut adluminentur seipse (5) petala. Et post tolle tragantum (6) mundum; et diligenter pista illut (7) in mortario, et sal, equis ponderibus; et frica cum aceto. Extemperat se. Induc (8) per petala de ambis partibus equaliter cum pinna, et in focarium scalda pro modico (9). Si sic coloratur (10) aurum. Et cum aquam munda laba; et divide eum, et adsucca. Et post cappela fila ut XII. tremisses (11) pensent ad aurum (12) pictile, et (13) ad aurum textum cracile (14), ut XV tremisses pesent (15); et ipsa fila longa palmi tres. Et petala sic esse debent.

De coloratio (16) petali argenti.

Coloratio petali argenti (17). Alumen asianum partes II. (18). Sal I. (19). Pista eum cribellatum (20), unum (21), sita in petalum (22) modicum, et mitte in fornacem, sicut superius docuimus ad aureum. Alia coloratio: femum de bove munditer incenditur, et sal, similiter omnes.

De tictio calcis in colore.

Auri picmenti tolle una, et petia ad petia (23) sterne super calce; et iaceat (24) sic, die et nocte I., in aer. Et inde quidquid (25) volueris in pariete facere, fac.

De lucida.

Ad lucidus super colores, quale fieri debet (26). Lineleum (27) ÷ IIII., tereventina ÷ II., galbanum ÷ II., larice II. (28), libanum ÷

---

(1) Cosí L. prima mano ed M. — L. seconda mano: *gabata*. — (2) Cosí L. prima mano ed M.: — L. seconda mano: *qualiter*. — (3) L.: *totas cadata*. — (4) M.: *habeas*. — (5) M.: *se ipse*. — (6) M.: *dragantum*. — (7) M.: *illud*. — (8) L.: *ex temperas se induc*. — M.: *extemperasce, induc*. — (9) M.: *per modicos*. — (10) M.: *Sic coloratur*. — (11) Cosí L. seconda mano. — L. prima mano: *fila XII. tremisses*. — M.: *pila...... XII tremisses*. — (12) L.: *ad aucu*. — (13) M.: *pensent ad.... et*. — (14) M.: *gracile..* — (15) M.: *pensent*.

(16) M.: *Decoloratio*. — (17) L.: *Coloratio p. arg...* — M.: *De coloratio*. — (18) M.: *due*. — (19) M.: *unam*. — (20) Cosí L. seconda mano ed M. — L. prima mano: *aribellatu*. — (21) M.: *cribellatum unum*. — (22) L. prima mano: *in petalum petalum* [sic]. — L. seconda mano: *in petalum et petalum*.

(23) M.: *petias*. — (24) M.: *jaceat*. — (25) M.: *Et quidquid*.

(26) M., unisce all'intitolazione del paragrafo le due prime parole del testo, e trascrive: *De lucide ad lucidas. Super colores quale fieri debet*. — (27) Cosí L. prima mano. — L. seconda mano ed M.: *lineleon*. — (28) M.: *larice ÷ III*.

III., murra ÷ II. (1), mastice ÷ III., veronice ÷ I., gugma (2) cerasi ÷ II., flore pluppi (3) ÷ II., gugma amigdalina (4) ÷ II., resina sappini ÷ II. Que pisande sunt. Pisa, et gribella (5); et cum superius mitte in gabata auricalca. Et mitte in forno calido (6); et sine flamma coce, ut non exeat foras; et post cola cum linteo mundum. Et si rada venerint (7), decoque et usque dum (8) spissa fiant. Et (9) qualibet opera picta aut scappilata (10) inlucidare super debeas. Et pone ad sole. Desicca illam.

De ramen (11) album.

Ut in focum (12) non perda (13) colorem in caliclo in fundum (14), in summum vitrum mitte, et sic confla eum; e (15) quomodo eum fondis cum subcellom (16) aperi eum.

Crisografia (17).

Aurum obrizo limas lima tenuiter; et in mortario (18) porforiti (19) committis. Et adicies (20) acetum acerimum (21); et teris pariter; et labas, quamdium nigro fueri (22). Et effundes tunc. Demum mittis aut (23) salis granum, aut certe nitrorum (24); et sic solbitur. Et postea scribis, et literas (25) pellis. Sic omnia metalla solvuntur (26).

Alia crisografia (27).

Plumbum comflas (28); et frequenter intinguis (29) in aqua frigida. Et tunc conflas aurum; et restingues in predicta aqua. Et fit fragile. Deinde limatum, terris (30) diligenter aurum cum argento

---

(1) M.: *murra ÷ III.* — (2) M.: *gumma.* — (3) M.: *puppli.* — (4) M.: *amygdalina.* — (5) Cosí L. seconda mano. — L. prima mano: *gril. ella.* — M.: *grilela* [!]. — (6) Cosí L. seconda mano. — L. prima mano: *forna culido.* — M.: *fornaculiclo.* — (7) Cosí L. seconda mano. — L. prima mano: *rada verint.* — M.: *radaverint.* — (8) Cosí L. prima mano. — L. seconda mano: *eam usque dum.* — M.: *et usquedum.* — (9) M.: *fiant, et.* — (10) M.: *scarpilata.*

(11) M.: *De eramentum.* — (12) Cosí L. prima mano. — L. seconda mano: *foco.* — (13) M.: *perdat.* — (14) M.: *in fundu.* — (15) Cosí L. prima mano. — L. seconda mano: *et.* — (16) M.: *subcello.*

(17) M.: *Chrysographia.* — (18) M.: *mortarium.* — (19) Cosí L. seconda mano. — L. prima mano: *forforiti.* — (20) Cosí L. seconda mano. — L. prima mano: *adcies.* — (21) Cosí L. prima mano. — L. seconda mano, ed M.: *acerrimum.* — (22) Cosí L. prima mano. — L. seconda mano: *fuerit.* — (23) Cosí L. seconda mano. — L. prima mano: *au.* — (24) Cosí L. prima mano. — L. seconda mano ed M.: *nitrum.* — (25) M.: *litteras.* — (26) L.: *sollvuntur.*

(27) Non è rubrica in L. — M.: *Chrysographia.* — (28) M.: *conflas.* — (29) M.: *inunguis.* — (30) M.: *teris.*

vibo; et purgas eum diligenter cum est (1) liquidum. Et scribes. Ante in alumine (2) liquido calamum tingues; quod adlumen (3) cum sale et aceto obtimo (4) purgas.

Alia auri scriptio (5).

Sumes (6) lamminas (7) aureas et argenteas; et teris in mortario, in sale greco (8) vel nitro, donec non pareat. Deinde mittis aquam et effundis. Et iterum mittis sal; et ablues simile (9). Et ubi parum aurum (10) remanserit, adicies aeries flos modicum, et fel taurinum. Et conteris simul, et scribes, et litteras (11) polis. Si vero vis ut diffusum sit, et ambundantis vis scribere, teris separatim auri picmenti IV. (12) partes scisciles, et eletri (13) parte I. (14); et crivella; et misces inde tantum, quantum equales sit auro; et conteris pariter; et scribes. Cum siccaberis, polis. Ex hoc autem et in vitreo et in (15) marmore pinges; ita ut simili modo quasi cum auro scribas.

Scriptio similis auri (16).

Scriptio. Elirium (17) ϑ III. (18), resine (19) frisce lucidissime ϑ III. (20), gumen auri colores (21) ϑ III. (22), auri picmentum (23) clarum ϑ III. (24), fel testudinis ϑ III. (25), albumen oborum ϑ V. (26). Sint autem omnia ϑ XX. Adicies autem groci (27) cilicensis ϑ VII. (28). Scribis autem, non solum in membrana (29) aut carta, sed etiam in vitro (30), vel marmoreo vase.

Inauratio pellis (31).

Tollis (32) pellem rubeam, et pumicas eam diligenter; et temperas aquam tepidam, et labas ea diligenter, quoadusque limpi-

---

(1) Cosí M. — L. prima mano: *cumen.* — L. seconda mano: *tumest.* — (2) M.: *Et scribes ante; in alumine.* — (3) M.: *alumen.* — (4) In L. la parola *obtimo* è aggiunta nell'interlinea.

(5) L.: *Alia auriscriptio.* Non è rubrica. — (6) L.: *sum est.* — (7) Cosí L. seconda mano. — L. prima mano: *lumminas.* — (8) M.: *graeco.* — (9) M.: *similiter.* — (10) L.: *par. aur.* — M.: *par aurum.* — (11) M.: *literas.* — (12) M.: *auripicmenti quatuor.* — (13) Cosí L. prima mano. — L. seconda mano: *eledri.* — (14) M.: *una.* — (15) M.: *autem et tinuiter eo et in* [!].

(16) In L., non è rubrica. — (17) L.: *etlirium.* — (18) M.: *tres.* — (19) M.: *rexine.* — (20) M.: *tres.* — (21) M.: *auricolores.* — (22) M.: *tres.* — (23) M.: *auripigmentum.* — (24) M.: *tres.* — (25) M.: *tres.* — (26) M.: *quinque.* — (27) M.: *croci.* — (28) M.: *septem.* — (29) M.: *membranam.* — (30) M.: *vitreo.*

(31) In L. non è rubrica. — (32) In L., la parola *tollis* è scritta nell'interlinea. — M.: *tollas.*

dam aqua egrediatur. Deinde tendis in cantario, et lamnizas usque IV. (1) vices. Post hec tendis in axe mundam . . . . (2) facies (3) desuper; et cum ligno mundo cuoequase (4) diligenter. Postquam autem exiccata (5) fuerit, tollis albumen obi, et spungia (6) munda, et intinguis in ipsum lacrimem (7); et inducis semel per ordinem. Si autem non sufficit, inducis iterum; et cum siccatum fuerit, ponis petalum. Deinde intinguis spungiam (8) in aquam, et premis; et cum siccatum fuerit (9), polis. Deinde super cum pelle munda fricas. Iterum polis similiter; et dracanto inauratur; ita tamen, ut mittas in aquas sub nocte, quoad usque solbatur (10).

Quomodo eramen in colore auri transmutetur (11).

Tollis eramen mundum limatum partes II. (12), et alumen assianum in mortarium pisatum diligenter et cribellatum, partem I. (13); et comisce in unum. Et (14) mittis in caliclo; et ponis in pronis (15), donec confletur, et comisceatur heramen cum alumen; et desine succendere. Nam ex multo incendio incendet alumen ipsut eramen; et postea infundet ex urina (16) ipsam formam vasorum que vis facere. Et sic funde ipsud (17) eramen. In secunda cunflatura (18) non perdet colorem; in tertia perdet. Cum limas non perdet colorem; et cum battis non perdet colorem. Cum vero frangitur, inutilis erit. Lica omnia (19) alumen hegyptia fresa solid. III. (20), nitrus ÷ I. (21).

Operatio cinnabarin (22).

Conponitur (23) sic. Tolles ydroargiris mundus partes II., sulfuris vibi partem I.; et mitte ampulla sine fumo; et leniter igni dequoques (24). Facies cinnabari. Et laba hutiliter (25). Post hec tolles petala mundissimas de eramen, et suspende super acetum acerrimum. Pones ad solem inmobilem (26). Post dies aperies, et

---

(1) M.: *tres*. — (2) In L. mancano sette lettere erase. — (3) M.: *mundam. Sic facies*. — (4) M.: *cuoequas*. — (5) M.: *exsiccata*. — (6) M.: *sungia*. — (7) Cosí L. prima mano. — L. seconda mano: *lacrimum* [?]. — (8) L. prima mano: *spugiam*. — L. seconda mano: *sypungiam*. — (9) M.: *fuit*. — (10) Cosí L. seconda mano. — L. prima mano, ed M.: *sobatur*.

(11) In L. non è rubrica. — (12) M.: *duas*. — (13) M.: *unam*. — (14) M.: *et comisce. Et*. — (15) M.: *prunis*. — (16) M.: *urinam*. — (17) M.: *ipsum*. — (18) M.: *cumflatura*. — (19) M.: *erit . . . . . omnia*. — (20) M.: *tres*. — (21) M.: *nitrus ÷ unam*.

(22) In L. non è rubrica. — M.: *cinnabarim*. — (23) M.: *componitur*. — (24) M.: *decoques*. — (25) M.: *hutiliter*. — (26) M.: *immobilem*.

tolles ipsa petalla (1). Colliges florem, et facies iarim mundissimum (2). Post tolles plumbum; facies petala; suspende sicut primum super acetum; et colliges (3) ipsum flore. Et labas bene, donec mundum fiat. Et facies simity. Tolles (4) de cinnabarim (5) partem unam; et de iarim (6) partem dimidia; et dimissim (7), partem dimidia. Et mittis in mortario marmoreo; et teres bene. Post tritionem mitte ex aqua ubi coquitur hictiocollon (8), et fiet.

Picmectum (9) pandium (10).

Pandius porfirus. Jotta decoctionis coquilii lib. I., cinnabarin (11) ÷ I., siricu mundum ÷ I. (12). Omnia trita, et cum modica hurina commisce. Mitte in vaso vitreo; et reponis ad solem, donec dicsiccetur.

Quianus noscitur (13) sic (14).

Propter pensum, ante commixtionem specierum, marmorem tritum benem (15) commiscis, secunda mensuram coctionis. Pandius viridis quianus lib. I., psimittim ÷ I. Ista (16) mitte; commisce cum hurina expumata. Pandius quianus, lib. I., cinnabarin (17) ÷ I.; trita cum hurina expumata. Hec omnia exposuimus; quamquam ex terrenis (18), maritimis floribus vel herbis exposuimus; virtutes vel operationes earum in parietibus, et lignis, linteolis, pellibus, et omnium pictorum. Ita memoramus omnium operationes, qui (19) in parietibus, simplice in ligno, cere commixtis coloribus, in pellibus ictiocollon commixtum.

Compositio pis (20).

Primo pice urida, ÷ I., dragmas duas sulfor vibus, sol. III. resine, ϑ IIII. (21). Scyra halii dicunt aque oleum (22); halii flore aque; halii quedonia (23); Alexandrini autem amor aque (24). Nascitur autem in aqua, ubi alba terra, terra russea, terra nigra; et

---

(1) M.: *petala.* — (2) M.: *jarim mumdissimum.* — (3) M.: *collige.* — (4) M.: *et facies sini .... Tolles.* — (5) L.: *cinnabarint.* — (6) M.: *jarim.* — (7) M.: *dimipsim.* — (8) M.: *coquitur hic titio-collon* [!].

(9) M.: *Picmentum.* — (10) In L. non è rubrica. — (11) M.: *cinnabrim.* — (12) M.: *siricum d ...... ÷ I.*

(13) L.: *nocitur.* — (14) In L. non è rubrica. — (15) M.: *bene.* — (16) M.: *Itu* [!]. — (17) M.: *cinnabarim.* — (18) M.: *Hec omnia exposuimus Q ...... ex terrenis.* — (19) M.: *quae.*

(20) In L. non è rubrica. — (21) M.: III. — (22) M. *aqueoleum.* — (23) M.: *halii flore, atque haluquedonia* [!]. — (24) M.: *amoraque.*

inde autem de aqua fiet melinus super aqua in circuito exitus aquarum. Est autem qua gravis et egrota pro terra que' flore generat. Si autem colligitur, martius, aprilis; si (1) calidos locos usque ad octubri (2) mense. Colligitur autem (3) sic: tolles ante lana mollissima labata, et inponis (4) super aqua, et exprimis in vaso vitreo abentem pertuso modicis sicera. Aperies ipsum pertussum (5), et subpone lana munda, donec deliquetur ipsa aqua et remaneat humor aque (6). Itaque umorem (7) aque mittis ϑ I., balsamum mundum ∸ I., aurias VI., oleum silicum (alii oleum ricinum dicunt untus; alii laucidis; alii vero viscum) solid. I., picis cipressini sol. I., aureas XII., picis pinis (8) sol. I., rapone ex oleos (9) sol. II., nitro sol. I., relinisteo, alii sodica, alii pandii rusticum (10), alii gugmam, alii mantican (11), alii timon, alii tricas, alii trico relimon (12); quomodo appii nascitur in aqua, in parietibus, ubi (13) calce, qui dicitur erba capillacia (14) arida, terita ∸; aulocias, aliis (15) sticis, alii galmidam, alii gaddian, alii gerophe, alii marcianini (16); Alexandrini autem scara mundianis (17), auri papati, herba subtilis ramosa spina involuta albidiante. Multi exinde accedent candelas. Nascitur autem in locis petrosis et asperis; folia sicut murta, et spissa (18), arida et trita, sol. III., ϑ I. robasticis, alii cocu dera (19). Nascitur sicut rubus fortiores ramos et spissus; fructum vero exmilem zizi feblus rotandus, pro quo vocaverunt gentiles zizifa acrestis. Habet intus grana triangula pilosa: ipsa crana (20) siccata et trita sol. L. (21); omnia arrida trita simoti. Post (22) hec comisce omnia ad egigea (23) sol· duo, et comisce, et aterres hutiliter. Repones in vaso testeo vituminato. Et dum bullierit lento ignis, semel fiet (24) compositio picis.

De extinguendum ignis.

Dicamus nunc ad extinguendum qualem oportet (25) *abere remedium.* Si exarderit ingnis, necesse est cum furvere extinguere. Si plus arserit, arena infusa netrina.

---

(1) M.: *Si autem colligitur, Martius, Aprilis, si.* — (2) M.: *octobri.* — (3) M.: *autim.* — (4) M.: *imponis.* — (5) M.: *pertusum.* — (6) M.: *amoraque.* — (7) L. ed M.: *amorem.* — (8) M.: *picispinis.* — (9) M.: *exoleos.* — (10) L.: *rusticunt.* — M.: *ruspcant.* — (11) M.: *manticam.* — (12) M.: *relmon.* — (13) M.: *parietibus. Ubi.* — (14) Cosí L. prima mano. — L. seconda mano: *campillacia.* — M.: *cappillacia.* — (15) M.: *alii.* — (16) M.: *Marci Anini.* — (17) Cosí M. — L.: *Scara. mundi. anis.* — (18) M.: *et ipsa.* — (19) Cosí L.. — M.: *cocudera.* — (20) M.: *grana.* — (21) M.: *sol. I.* — (22) M.: *simot..... Post.* — (23) M.: *omnia: adezizza.* — (24) M.: *ignis semel, fiet.* (25) M.: *opertet.*

De lazuri.

Lazuri principale. Folia (1) floris viole collige bene; et in murtario mundo teres bene; et mitte saponem ex auro ungia (2) sine calcem. Mundus (3) facies cum aqua tepidam (4); et solbe saponem in lib. aque ÷ I.; et fricas hutiliter ipsum saponem cum aqua; et dimittis refrigerare (5). Et post hec mittis ipsam commixtionem in ipsos flores tritos. Tritura flores; et mittes (6) illum in vaso vitreo, ubi possis manum mittere. Et reponis illut ibi; et post tempus ibis comiscere (7). Semper commiscis eodem modo, et permovis. Comiscis (8) aut non comiscis, cotidie mobis semel in die, usque ad unam ebdomadam. Post hec III. dies dimittis (9), et duos permobis, donec decoquas. Post hec tolle lilium (10) fuscum malorem, qui est porfir[o] (11), qui habet foliam veluti coltell[o] (12); simul et ipsum defricas in mortario hutiliter, et dimittis sine sapone, mitens (13) aquam. Et post hec tolles ex viole compositionem lib. II. alumen egiptis (14). Spuma si forte est sapone spumatum alumen mittis; si debile, crudus mittis ÷ II., hurina spumata liber (15) I.; et lento igni decoques per oras ses (16): et si multum vi prode est (17), mittis urinam, sive romultum venetum; mittis plus alumen. Si autem lazurin viscid[o] (18), ex albo lilium domesticum mittis, quas sufficiant (19), et decoques. Custum autem coctionis, tollis lignum concabum et ice lazurin (20), erba papaberis cocta cum folia florum; reponis in piniatu novum una die, et aperies, et pones ad una die; et dum marcescit, tolles aquam in ctiocollon; decoquitur, et mittis in ipsa folia flor[e]; et teres utiliter cum modicum cinnabarin (21). Commisce, et exiet color pandius.

---

(1) M.: *Lazuri: principale folia.* — (2) M.: *saponem: ex aur ....ungia.* — (3) M.: *calcem mundus.* — (4) M.: *tepidum.* — (5) M.: *refringerare.* — (6) M.: *tritos tritura flores. Et mittes.* — (7) M.: *commiscere.* — (8) M.: *permovis, comiscis.* — (9) In L. il *dies* è aggiunto nell'interlinea. — M.: *tres dimittis.* — (10) M.: *tolle ÷ Lilium.* — (11) L.: *porfir.* — M.: *porfir .....* — (12) L.: *coltel..* — M.: *coltellus.* — (13) M.: *mittens.* — (14) M.: *Egiptii.* — (15) M.: *lib.* — (16) L.: *osases.* — (17) M.: *et simul t ..... est.* — (18) L.: *viscid.* — M.: *visci ....* — (19) L.: *sufficiam.* — M.: *sufficiat.* — (20) L.: *lazarin.* — M. *concabum. Eice Lazurin.* — (21) M.: *erba papaberis cocta cum folia florum reponis in piniatu novum una die, et aperies, et pones ad una die, et dum marcescit, tolles aquam inctio collon hutiliter cum modicum cinnabarim.*

Conpositio (1) lulacin (2).

Flore caucalide, flore lini inmondi (3), magna (4) viole duar[um] (5) supradictarum; de biolam (6) ÷ I. [mi]nore partes (7) duas, de maiore partem unam; magma autem talem, no (8) secundum compositionem lazuri, sed tantum cum aqua. De lilio autem veneto maiore partem una. Ista (9) magmata fient ambas, in (10) lignum detritum hutiliter. Reponentur in vas vitreum magmata duo: viole autem minore simutim facies magma; et de lilio veneto maiore simutim facies magma (11). Deinde mittis de albo (12), idest de quo (13) callida et de tenio, partes duas, et de viola minorem partem I., et maiorem partem I. Alumen egyptius spuma in libras de magma quatuor (14) specierum: alumen (15) sol. V., sapone ex axungia sine calce, ÷ I. Ista decoques. Modicum teres unguatum, exnerbiatum uvatum lib I. Post hec commisce magma (16) decocta cum ipso uvatum; et comisce cum coctione magme, et hutiliter teres, donec pulvis fiat. Tolles post hec, et pones ad solem. Istud est lulacim. Zebelazuri zonta (17) et ex floribus compositum est. Flores neulacis, quod grege (18) tapsia (19) dicitur, alii cameleonta. Collige flore, et repone; et post hec ungue manus tuas ex sapone de unctio (20) sine calce; et deinde fricas inter manus flores; et repones in vaso. Post hec ungue manus tua (21) sapone, et ipsos flores iterum defricas di vetri, et reponis (22). Facies donec ipsi flores consummantur; et repositum in vaso, cooperis utiliter in locum calidum. Et aperies. Cognosce donec fiat veniti colores. Et post hec dimittes eum discopertum; tantum cum panno cooperis, tantum munde. Et tollis (23) de uvatum viride; et decoques ex nerbiata. De-

---

(1) M.: *compositio.* — (2) Queste parole non sono rubrica in L. — (3) M. *immundi* — (4) Così L. ed M. — È certamente da correggere: *magma.* — (5) L.: *viole duar..* — M.: *mole duarum.* — (6) M.: *debiolam.* — (7) L.: ÷ *I nore partes.* — M.: ÷ *I no ..... partes.* — Il contesto della frase suggerisce in modo indubbio la correzione che ho introdotta nel testo. — (8) M.: *nos* [!]. — (9) M.: *una ista.* — (10) M.: *fient, ambas in.* — (11) M.: *magna.* — (12) Così L.; ed è probabilmente da correggere: *ambo.* — M.: *labo.* — (13) M.: *cuo.* — (14) M.: *quattuor.* — (15) M: *specierum alumen.* — (16) L.: *magna.* — (17) Mi sembra che qui possa anche segnarsi l'inizio d'un nuovo paragrafo, il cui titolo dovrebbe essere: *Alia compositio lazuri.* — (18) Così L.; ma corr.: *grece.* — (19) M.: *gregetapsia* [!]. — (20) M.: *deuncto.* — (21) M.: *tuas.* — (22) M.: *flores. Iterum defricas div..... et reponis.* — (23) M.: *cooperis; tantummunde et tollas.*

coques (1) cum hurina expumata, donec solbantur folia; et tamdiu quoquis, quod ad usque (2) consummatur ipsa aurina (3), et fiat pinguis ipsa coctio. Et demitte ut refricdet. Et tolles de flore neulacis lib. III., ipsud autem uvatu lib. II., et cinnaban (4) dimidia ÷; et comisce (5). Tere munditer; cooperies ipsum mortarium; et demitte illum requiescere. Et tolles ostria; et (6) mundas intus et foris utiliter, et delabas, ut nec sordes dimitta nec linum. Et tolles ipsa ostria, et pones in caccabo (7) nobo; et decoques (8) in fornace, donec ardeat et fiat pulvis. Et recfricdas (9). Teres simutim hutiliter. Tolles ex ipso pulverem liber I.; et tolles iarim mundum; et mittes in alia urina dispumata; et terres (10) diutius, donec turbuletur ipsa urina, et fiat viridis. Et post hec ex ipsa hurina turbula comiscis in ipsu (11) mortarium; et defricas bene. Et repones in vaso novo (12), et pone ad solem diem una. Et post cooperies; et linies; et pone in fornace de vitriario superius die una. Et exies lazuri.

[De russeum] (13).

Russeum vero de tribus speciebus componitur. Hec coquitur sic. Tolle lacca; teres hutiliter (14); et comisce cum hurina expumata; et decoques bene lento igni. Et ipsa cotione (15) mittis ÷ I., lulacin (16) sol. I.; et trita hutiliter. Demitte residere ad solem.

Alia compositio vermiculi (17).

Mittis vermiculum lib. I., coccarin lib. I. Coccarin nascitur sicut superius dictum est in folia cedrin non tritate (18). De post fornace lazurin (19) primum ÷ comisce; teres hutiliter in mortario; et mittes hurina dispumatam (20) lib. XV. Et mittis in caccabo (21) novo. Decoques, donec ad dimidiam veniat partem ipsa hurina; et ateres ipsa crana cum cinnabarin (22) in linteolo. Delabas sicut superius continetur (23), donec consumatur. Et post hec reponis ad solem.

---

(1) M.: *nerbiata, decoques.* — (2) M.: *quoadusque.* — (3) M.: *urina.* — (4) M.: *uvatum Lib. II. et cinnabarin.* — (5) M.: *commisce.* — (6) M.: *et tolles op..... et.* — (7) M.: *cacabo.* — (8) M.: *dequoques.* — (9) M.: *pulvis, et refricdas.* — (10) M.: *teres.* — (11) M.: *ipsum.* — (12) M.: *nobo.*

(13) Manca in L.. — M.: *De Russeo.* — (14) M.: *utiliter.* — (15) M.: *coctione.* — (16) M.: *mittis ÷ I. Lulacim.*

(17) Non è rubrica in L. — (18) M.: *tritae.* — (19) M.: *fornacem..... Lazurin.* — (20) M.: *hurinas dispumatas.* — (21) M.: *cacabo.* — (22) M.: *crana. Com..... cinnabarim.* — (23) M.: *continet.*

Alia compositio vermiculi (1).

Vermiculum, lib. dimidia, alii vermiculi ÷ VI. (2); psimitti (3) VI., lulacim ÷ VI. Trita hutiliter (4); ponis in caccabo (5); addis hurinam expumata, lib. X., et mittis in linteolo raro. Pisas ipsum coccum (6); delabas in urina; et iterum pissas. Delabas hurina, donec expendatur ipsud coccum. Sed decoque donec beniat ipsa hurina ad dimidiam partem; et reponis ad solem.

[Compositio pandii] (7).

Pandius purporei (8) colorem compositus ex IV. speciebus. Lulacin (9), quianus, cinnabarin (10), lacca, et quibus (11) ponderibus trita; et componis in vaso vitreo; et ponis ad solem donec desiccetur.

De metallo.

De metallo. Ad (12) auro coquendo indicamus vobis comodo coctum fieri possit de pinguitudinem, et ab dum (13) ipsum metallum inventu fuerit. Facie (14) vasum, quod de ipsum metallum recipere debeat lib. (15) XX.; et postea mittite (16) cum ipso vaso in fornace; et sufflare ad ignem, ad ora prima usque ad hora sexta. Postea vero pinguitudine metali (17), mittendum est corallum lib. II., amoniacos (18) fundatum caucumar[o] lib., salbe dica lib. (19) II., cera alba ad sufficientem quantum opus fuerit, unctum lib. II., tartarum lib. I., coctum (20) de omnem pigmentum per semetipsum. Singulis intratem (21) quod vos legitis, nos omam probatum (22) habens si isto delectabile, quia tres metalla ad aurum coquendo continet. Et (23) alium metalum (24) indicamus vobis cocendum; sed plus vero

---

(1) Non è rubrica in L. — (2) M.: *vermiculi I. ÷ VI.* — (3) M.: *psimiti.* — (4) M.: *utiliter.* — (5) M.: *cacabo.* — (6) M.: *ipsum Coccum.*

(7) Manca in L. ed in M., il quale ultimo unisce senz'altro le tre righe di questa ricetta al capitoletto che la precede. A me sembra che qui cominci un nuovo paragrafo, e ne supplisco il titolo, tenendo presenti le rubriche dei paragrafi precedenti. — (8) M.: *purpurei.* — (9) M.: *Lulacim.* — (10) M.: *Cinnabarim.* — (11) Così L. ed M. – Ma corr.*; equibus.*

(12) M.: *De metallo ad.* — (13) L.: *pinguitudinem. et abdum.* — M.: *pinguitudinem; et dum.* — (14) M.: *facies.* — (15) M.: *Libras.* — (16) M.: *mitte.* — (17) M.: *metalli.* — (18) M.: *Amomacos.* — (19) M.: *caucuar... Libram sable... Lib.* — (20) M.: *coctam.* — (21) M.: *semetipsum singulis intratem*, ecc. — (22) M.: *amam probatam.* — (23) M.: *continet, et.* — (24) M.: *metallum.*

disculum erit quam etallum (1) auri. Qui (2) ipsum cocere voluerit, sicut ros (3) odore erit; et in ipso vaso ubi coctum fuerit mittentem: prima vero coctura, pice ardasta medietate liber (4); alia vero persura (5) vetrum mastalo; tertia vero coctura stagnum liber (6) II., qui ipsum metallum ad opera (7) salvam producit (8). Et dum coctum fuerit, et sic istud que (9) in ipsum metalum (10) mixtum fuerit, ad pulberem (11) vertitur, quia probatum est.

De prasinus tera.

De prasinus terrea est viridis; et (12) ipse lapis terrea viridis, ex quo metalo (13) manatur. Argentum nascitur autem et (14) ipsa terra, in locis petrosis, ubi inveniuntur multa metala, et diversis coloribus. Ista petra trita albas benas habet; et decocta, exeunt nigra. Sic enim probatur: comminuta post coctionem, intus ut argenti colores ostendit iste lapis, quod exiet argentum. Tolle ex ipso metalo (15); fornace enim superius prime cathmite, mittis ipsum metallum in cactia (16) camini, et imple carbonibus, et decoques, ut superius diximus, josu ligna et sus carbones. Et decoques, et fundis, in die una. Et dimittis recfricdare (17) in ipso loco. Et post hec tollis ipsa massa, et comminues minutatim. Remittis in ipso caminum, sicut primum; et cum illud, plumbum (18) remininum in c. lib. masse plumbi XV.; et coquis sicut prius, per dies III. Post hec iaeice ipsam massa, et committis in caliclo, et conflas per duas oras.

De lapis adaman.

Lapis adama (19) nascitur ex cathmia et auri coctione in prima contrictione massa, e (20) post prima coctura, dum confringis massa omnis massa, et confringitur lebiter. Isa autem remanet (21), alia

---

(1) M.: *disculuerit, qua metallum.* — Si ricordi la forma *etallizatur,* usata dal Nostro e registrata dal Ducange (v. qui dietro la pag. 468, n. 21): sebbene tanto in quello quanto in questo caso si possa pensare a semplice errore del copista. È da notare che così l'*etallizatur* come l'*etallum* son preceduti da forme terminanti con la consonante *m* (*vitrum, quam*). — (2) M.: *auri, quod.* — (3) M.: *nos* [!]. — (4) M.: *Lib.* — (5) M.: *persusa.* — (6) M.: *Lib.* — (7) M.: *adopera.* — (8) M.: *perducit.* — (9) M.: *quid.* — (10) M.: *metallum.* — (11) L.: *ad pulberem. ad pulberem* [sic].

(12) M.: *viridis et.* — (13) M.: *metala.* — (14) M.: *ex.* — (15) M.: *metallo.* — (16) M.: *catia.* — (17) M.: *recfriddare.* — (18) M.: *illud plumbum.*

(19) M.: *adaman.* — (20) M.: *et.* — (21) L.: *lebiter. isa au . remanet.* — M.: *lebiter isa au . . . remanet.*

magna alia minima, quibus ferrum non dominatur, nec aliud qui taliorum (1) lapidum. Ipsa autem potestis tumaum qui (2) omnibus prevalet, solum plumbum potest. Et hec est plumbi (3) potentia. Tollis plumbum femininum, facilem et mollem; et solbis in loco; et iactas ibi ipsum adamantem parem, quam (4) volueris suptiliare; et lento igni suscendis (5) plumbum; et dum ceperit subtiliare, continuo cum mordace tolle, et in sapone ex oleo operies. Et post hec tolle leniter mundissime, eo quod sit debilis; est enim fracilis plus quam plumbum, eo quod salbatur in ipsa plumbum. Et deinde tolle illud de ipso (6) sapones, quantum volueris subtiliare; et post mitte in igne diligenter; et candet per horas duas vel tres, donec candet utiliter. Deinde tolle; delabas (7); et exiet adamans, cui ignis non dominatur, nec ferrum dissipatur. Laboras non cordatur, pro (8) quod omnia immitare que (9) volueris operare.

De conquilium.

Conquilium nascitur in omne mare, plus quam in insula (10), in his lacis. Conculam (11) habet in se locum sanguinis, et sanguis rabeus (12) porfirizontas, ex quo porfira tinguitur. Collicitur autem sic. Tolle conquilium; et quoquis (13) ipsum sanguinem cum carnibus; et tolle moriam de mare, aut salis morie (14); et conponis (15) in vas; et dimittis.

De tictio porfire.

Tictio porfire. Tolle alumen alexandrinum; et terres utiliter; et pone (16) in gabata; et mittis supra caldam bullientem; et permove diutius; et dimitte residere. Et post hec, cola ipsam caldam, et exagintat. Mitte ibi quod habes stinguere, et quod periet. Dimitte duos dies; et post dies duos commobe; et fac quod iosu susu.

---

(1) M.: *quid aliorum.* — (2) M.: *potes .... qui.* — (3) M.: *hec plumbi.* — (4) M.: *quum.* — (5) M.: *succendis.* — (6) M.: *ipsos.* — (7) M.: *dealbas.* — (8) M.: *per.* — (9) L.: *omn. immitare que.* — M.: *omn ... immitare quod.*

(10) M.: *insola.* — (11) M.: *lacis, conculam.* — (12) Cosi L.; ma corr., con M.: *rubeus.* — (13) M.: *quoquet.* — (14) L.: *morit.* È errore evidente. — (15) M.: *componis.*

(16) M.: *pones.*

De difirentia exaurationis.

Diffirentia exaurationis. Si in ligno gumma agmigdale infusa die una (1), deinde teres utiliter ipsam cummam (2) cum aqua, et addito grogum quod sufficit, tingue (3) ipsam aquam cum gumam; et expefacta (4) omnia lento igni, ut necesse fuerit, operarit (5) in ligno in primis (6), vel in parietibus. Tollis albumen obi subtile, et addito gracum quod sufficit, tingue; et commixta et eritarum, ponis (7) in vaso vitreo lineleo ÷ I., gumma (8) infusa ÷ I., grocum (9) quod sufficit. Comiscet (10) cum aqua; dequoque ista tria capitula, ubi necesset (11) est, in exauratione (12) petalarum operare.

De conpositio (13) linei (14).

Conpositio: linileum liber (15) II., gumma ÷, resina suppini ÷ I. Omnia trita dequoquam (16) in vaso terre.

De lineoleo (17).

Lineleon exauratione (18). Lineleon liber II., gumma ÷ II., resina ÷ I., grocu (19) solidus II. Ista trita, et commisce quemadmodum superius.

De operatio externiture (20).

Operatio externiture exaurationis. Si super pelle cruda immobilem tinctam, aut ex psimitthin mittis, aut ex aliquo quolor externitum ista griso petala (21) reponuntur. Et post desiccationem desuper lineleon perungue (22) expositione, quod superius docuimus, ubi grocum (23) componi diximus.

---

(1) M.: *in ligno agmigdale in infusa una die.* — (2) M.: *gummam.* — (3) M.: *sufficit. Tingue.* — (4) M.: *tepefacta.* — (5) M.: *fuerit: operarit.* — (6) L.: *in ligno. ip̃nnis.* — (7) M.: *tingue, et commixta, e terrtarum panis* [!]. — (8) M.: *gummam.* — (9) M.: *grogum.* — (10) M.: *commiscet.* — (11) Cosi L.. — M.: *necesse est.* — (12) M.: *exaurazione.*

(13) M: *compositio.* — (14) Non è rubrica in L.. — (15) M.: *Compositio Lineileum Lib.* — (16) M.: *dequoquantur.*

(17) M.: *De lineleo.* — (18) M.: *ezauratione.* — (19) M.: *gumma ÷ resina ÷ crocu.* —

(20) Non è rubrica in L.. — (21) M.: *criso-petala.* — (22) M.: *perunge.* — (23) M.: *crocum.*

De inductio exorationis.

Inductio exorationis. Petala fiant; de stagno fiant; aut, si solbe bene, ipsud stagnum effundes paulatim marmore; et facies petala subtilia, sicuti (1) ex auro. Et ponis sicut crisa petala (2), ut supra docuimus. Et quoques erba (3) celedonia; et ex ipsa coctionem colatam, mitti ÷ III., crocum sol. (4) III., auri picmentum (5) sol. (6) I.

De crisocollon.

Crisocollon in omnia. Calcum e cecuamenon (7) ÷ I., sapone olei sol. III., calcitarium (8) sol. I. Ista commisce. Primum terres calcu et cummenon (9) utiliter pulber et cacitarium simotim, et comiscem (10) cum saponem. Et quantum necesse fuerit, aqua ipsum (11) crisocollon.

De alia crisocollon.

Alia crisocollon. Calcuce caumenum (12) lib. I., alumen sol. II.

De crisocolon (13) aurum (14).

Crisocollan aurum commixtum cum argentum bibo (15). Et post hec intra in caliclo, donec ardetur ipsud argentum bibum (16). Et post tolle aurum; et terres in mortario munditer, donec fiant pulvis; et comiscet (17) illud cum saponem ex oleo, quam (18) sufficit coctio crisocolli.

De argenti cluten (19).

Argenti gluten. Argenti partes (20) duas, et heramen partem unam.

---

(1) M.: *sicut.* — (2) M.: *crisapetala.* — (3) L.: *quoque serba.* — (4) M.: *Solidus.* — (5) M.: *auripigmentum.* — (6) M.: *Solidum.*

(7) M.: *Calcūececuamenon.* — (8) M.: *calciatarim.* — (9) M.: *teres calcuetcummenon.* — (10) M.: *cactarium simatim, et commisce.* — (11) M.: *ipsam.*

(12) M.: *Calcuetcaumenum.*

(13) M.: *Crisocollon.* — (14) Non è rubrica in L. — (15) M.: *argento vibo.* — (16) M.: *vibum.* — (17) M.: *pulvis. Ei commiscet.* — (18) M.: *oleo quam.*

(19) M.: *gluten.* — (20) L.: *Argenti gluten argentea* [?]. *argenti partes.* — M.: *Argenti gluten argenti partes.*

De alio argenti clute (1).

Alia argenti gluten. Argento mixto cum argento vibo; et ponis in ignem, donec desiccetur ipsud argento vibo. Et post hec teres utiliter, donec fiat pulvis. Commisce cum sapones et aquas, quod sufficit.

De eramenti cluten (2).

Aeramenti glutem (3). Aeramen (4) liber I., plumbi lib. (5) II. Comisces (6). Solbis primum aeramen; deinde mittes plumbum; et comisces (7) in unum.

De stagni glutten (8).

Stagni gluten. Stagni partes duas, et plumbi unam.

De petre glutten (9).

Petre glutten (10). Marmoris albe aridum puber (11); et tolles hictiocollon (12) ÷ I., taurocollon ÷ I.; et mittis cum aqua cummixta (13). Coquis dum bullierit; mittis pulber marmoris; et facis gluten marmoris.

De petre clutten (14).

Petres cluten (15). Hictiocollo (16) ÷ II., casei gluten ÷ II. Et mitte ex ipso pulbere marmoris, sicut superius.

De ligni gluten.

Ligni autem gluten. Tauron collon simotim (17), ictiocollon simotim, glutem (18) aurum autem, et argentum, sicut superius docuimus in exaurato.

---

(1) M.: *De alia argenti gluten.*

(2) M.: *De aeramenti gluten.* — (3) M.: *gluten.* — (4) M.: *Aeramenti.* — (5) M.: *liber.* — (6) M.: *Commisce.* — (7) M.: *commisces.*

(8) M.: *gluten.*

(9) M.: *gluten.* — (10) M.: *gluten.* — (11) Cosí L.; ma corr., con M.: *pulber.* — (12) M. *hitiocollon.* — (13) M.: *commixta.*

(14) M.: *gluten.* — (15) M.: *gluten.* — (16) M.: *Hitiocollo.*

(17) M.: *Taurocollon simatim.* — (18) M.: *gluten.*

De glutinatio.

Glutinatio lingna in aqua (1). Ictiocollon (2) ÷ I., tauron collon (3) ÷ I., lacte ficit (4) ÷ I., titimalli lac ÷ I. Ista misce in aqua. Decoque. Est glutem (5) ad scalphita ligna. Si lignum in lignum, unum ex tribus supradictis; si autem ossa in lignis, casei glutent (6) ÷ I., commixtum cum ictiocollon ÷ II. Et mittis. Decoques in unum, et gluten calidum calefacis modicum ipsa ossa, et inclutinas (7).

De lapis orebs (8).

Lapis orebs (9), quem vocant Alexandrini cathmia, nascitur in umidis locis. Est autem facilis ad pisandum; est enim niger. Ingreditur in solidatura argenti.

De lapis aerietis (10).

Lapis aerietis, quem vocantur (11) leoconpandium. Est enim terra prasina, in qua nascitur, crescentem autem terra et refloriens, florentes florem album, rotundo, quadroagutum (12). Post hec sgringit, et fiet lapis florentem. Flore constringit (13) terra ipsa prasina, et fient petre: alie (14) auri colores melini, alie pandii, alie candidit, que dum per percussit fuerint, exiet ignis: ex (15) ipsis egredietur argentum vibum. Aprile mens (16) et magio, excaliscentet (17) terra habundanter flore; cabas (18) humidum lucum, usque ad genucalum, et dissaperies terram. Invenies flores veteres duratos et aderentes terre, factos (19) lapides. Alie enim florierant, et induraverunt, et terrenis (20) adeserunt; sed remanserunt ut margaritas, eo quod non coniunxerunt (21) tempus. Alia

---

(1) M. *aquam*. — (2) La punteggiatura di questo passo non mi sembra agevole. Può aver ragione anche M., il quale trascrive come segue: *Glutinatio: lingna in aquam ictiocollon*. — (3) M.: *tauroncollon*. — (4) M.: *lacteficit*. — (5) M.: *gluten*. — (6) M.: *gluten*. — (7) M.: *inglutinas*.

(8) M.: *orebus*. — (9) M.: *orebus*.

(10) Non è rubrica in L. — (11) M.: *vocant*. — (12) M.: *rotund ... quadroagutum*. — (13) M.: *florentem flore constringit*. — (14) M.: *petre alie*. — (15) M.: *ignis, ex*. — (16) Cosí L.. — M.: *Mense*. — (17) M.: *excaliscente*. — (18) M.: *flore cabas*. — (19) L.: *et aderent esterrefactos*. — M.: *et aderentes terre factos*. — (20) M.: *terrenum*. — (21) M.: *conjunxerunt*.

flore, conpetenti (1) tempore, sicut nibe alba: quam cum invenerit istam, alleba (2) cum banga terra cum floribus; et mittis in pila marmorea. Et dum inpleveris (3), mittis aquam; et conmisce (4) bene; et terra que in ea est, iacta foris: et remanere argentum vivum. Exiet autem et de metallo argenti, quando in quo ad incendere precurrit. Et colligent illud artifices.

De lapis fumice.

Lapis fumice nascitur in universis locis. Tritus, incredítur (5) in cappo novo (6); et mittitur in fornace figuli; et coquitur bene, coopertum hutiliter (7), ut non ingrediatur aliqua immunditia. Post hec eicitur, et teritur hutiliter; et in compositione auri pro (8) gemmamen ingreditur, in temperatione de calama (9).

De conpositione auricpicmenti (10).

Compositio auricpicmenti (11): triti mundi argenti vibi ÷ I., auro uremmisse (12) ÷ I. Aurum autem battis, et facies petalum; et mittis ipsa petalam et ipsum argentum vibum in erulla ferrea; et incendis, donec solbatur aurum et commiscuatur cum argentum vibum. Et post mittis auricpicmentum (13) in ipsa erulla modicum, et commixtionem argenti vibi; et decoques bene; et exaginta, donec fiat pandius.

De calcuce (14) caumenum.

Calcoce caumenum. Fiet ex aeramaen (15) mundissimum petala munda. Mittis in caccabum inusitatum ipsa petala, et sulfor vibum tritum. Sterni primum ipsa petala in caccabum, quantum capet; et post hec aspargis sulfor; et post superpone petala; et deinde aspargis sulfor; et postea superpone petala: et ita facis, donec impleas ipsum caccabum. Et post pone ipsum caccabum in fornace vitriari. Coque per dies IIII. (16); et dum refricdaverit, con-

---

(1) M.: *competenti.* — (2) M.: *allebat.* — (3) M.: *impleveris.* — (4) M.: *commisce.*

(5) M.: *ingreditur.* — (6) M.: *capponovo.* — (7) M.: *utiliter.* — (8) M.: *per.* — (9) M.: *temperatio .... decalama.*

(10) M.: *De compositione auripicmenti.* — (11) M.: *auripicmenti.* — (12) M.: *cremisse.* — (13) M.: *auripicmentum.*

(14) M.: *calcoce.* — (15) M.: *Calcoce caumenum fiet ex eramen.* — (16) M.: *quatuor.*

fringes cumminute (1) alumen asianum, secundum compositionem sulforis simul. Cooperietur ipse caccabum; et letatur cum argilla, secundum (2) operationem prioris; et coquitur per dies VI. Ipse autem, dum cumfringatur (3), solbe calcuce (4) caumenu.

Ad cluttan auream de letarum.

Eletarum comodo fiet. Pones (5) duas partes argenti, et eramenti III., et auri III.; aurum et eraman (6) equibus.

De clute (7) auri.

Clutem (8) auri ad fistulas. De (9) crisoclabum et artici ÷ I., calcuce taumenum (10) ÷ II., afronitrum (11) ÷ I., sapone ex oleo sine calce (12) ÷ I., vitriolum sol. II., acetu dimidio ÷, aqua ÷ I.; et commisce; et pone (13) modicum tepidis gat gluta de grisoclabi (14).

De littargirum (15).

Littargiri conpositio (16). Aliut (17) quidem ex plumbum; aliut (18) ex argento. Compositionem quem ex plumbo fiet, sic componis. Plumbum inponis (19) in caccabo, potius femininum et molle; et solbis illud bene. Deinde, cum solutus fuerit, cum pistillo ligneo friga (20) plumbum; et incensetur. Mittis cinus cum carbonibus vivis, hac teres; et iterum mittis cinus; et non desinas terendo, quod ad usque facias eum ut pulverem. Et post labas eum ex aqua. Si autem volueris eum ut stringant et fiant spissus, mittis in caliclo cum oleo; et calefactum adunatur. Et dum recfricdaverit (21), frangis caliclus; et exiet ut pisus.

De alio compositio litargii (22).

Alia conpositio (23) *litthargiri* ex argento fiet sic. Conflatum argento, et (24) illa sorditie que (25) ex eo exiit trita cum oleo intra, secundum superiori conpositione (26). Plus autem incendit, propter

---

(1) M.: *comminuto.* — (2) L.: *sedum.* — (3) M.: *cunfringatur.* — (4) M.: *calcoce.*

(5) M.: *fiet? Pones.* — (6) M.: *eramen.*

(7) M.: *glute.* — (8) M.: *glutem.* — (9) M.: *auri: ad fistulas de.* — (10) M.: *calcucetaumenum.* — (11) M.: *afronitron.* — (12) M.: *smecalce.* — (13) M.: *commisce. Pone.* — (14) L.: *tepidis gatglutade griso. clabi* [?]. — M.: *tepidis etc.* [!].

(15) M.: *Littargirium.* — (16) M.: *compositio.* — (17) M.: *Aliud.* — (18) M.: *aliud.* — (19) M.: *imponis.* — (20) M.: *frica.* — (21) M.: *refricdaverit.*

(22) L.: *de alio composi̅ litargii.* — M.: *De alia compositione Litargii.* — (23) M.: *compositio.* — (24) M.: *argento ex.* — (25) M.: *quae.* — (26) M.: *compositione.*

fortidudinem argenti. Plumbi autem litargiron, antequam solidetur, intrat cum aqua in vituminatione testea. Dum autem atrinxerit, ubi voluerit, necessarium erit.

De cemcausis.

Cencausi. Prima argenti et eramenti aspri calci battis aurum, et facis petalo (1) subtiles, tenues; et post mittis argentum vibum; et ipsa petala solbes, donec solbatur ipsut aurum. Si autem minuetur, argentum (2) vibum addis, donec coquatur aurum. Deinde mittis in testum; et cum alio testum testu terres, usque quod adtenuetur, et commiscatur aurum cum argento vibo. Et tradebas (3) quod habes inaurare: perungues modicum, excalefacias (4), et exprimis cum linteolo mundo. Sic totum exterges. Quod aurum remanet mittis in ignem; probas. Similiter (5) et una et duas inaurationes in vas novum mittis. Si autem lebiter semel unctum est, et defricas cum ferro candens (6) illum, et coloratur. Deinde micas panis defrigad (7) illud, donec elimpida colorem. Similis est et inauratio ferri; sed primum aluminatur. Tolles partem bitriolum, et modicum sal, et acetum tammum; in (8) caliclum calefac; et exinde ungues ferrum, ubi (9) habes inaurare. Hec est inauratio prima. Qui (10) autem vitrum inaurat, tolle partem (11) del cluta piscis, et partem de gumma amigdale; et mittis; infunde, et coque; et ungues ipsum vas. Et (12) concide subtiliter petala auri; pone (13) secundum similitudine (14) quod vis facere. Similiter, et lapidem labas cum aquas, similiter et lignum; et dum siccaberit gluttinatio (15), cum acmattita lapide, aut cum ferro, defricas.

De crisocraphia (16).

Crisografia ex (17) *petalis.* Croco vetrissimo, tolles radices de ipsos flores, et terres diutius. Tolles obum, et aperies. Proice primum; sequenti quod exiet albumem suscipe in ipso crocum, et teres utiliter. Ungue, et superpone (18) petala.

---

(1) M.: *petalos.* — (2) M.: *minuetur argentum.* — (3) Così L. — M.: *Et radebas.* — (4) M.: *modicum: excalefacies.* — (5) M.: *remanet, mittis, in ignem probas. Similiter.* — (6) M.: *ferro, candens.* — (7) M.: *defricad.* — (8) M.: *acetum tam ...... in.* — (9) M.: *ferrum, et ubi.* — (10) M.: *Que.* — (11) L.: *patem.* — (12) M.: *vas, et.* — (13) M.: *petala ..... pone.* — (14) M.: *similitudinem.* — (15) M.: *glutinatio.*

(16) M.: *Crisografia.* — (17) M.: *et.* — (18) M.: *et suppone.*

De tertia crisocrafia (1).

Tertia crisocrafia (2). Tolle argentum (3) vibum; cummiscem (4) cum aurum; sit interrationem, et teres bene. Mittis in caliclo (5), et pones in prunis, donec dissiccetur (6) ipsum argentum, et remanet (7) auru (8) invalidum. Et deinde mittis in mortario marmoreo, et cum pistillo ferreo teres ipsud auro, ut (9) mittes in aqua. Decoquant (10) similiter. Mittis in compositionem ipsam, aquam de gummam; teres (11) utiliter; et pones in ampullam; et suspende ad sole, ubi volueris. Cum (12) ipso calamo cum quo scribere, scribe quod (13) volueris. Similiter argentum et eramentum cumponis.

De tictio petalorum.

Tinctio petalorum stagnu. Tolle crocum mundum ÷ I., auricpigmenti (14) boni fessi ÷ II.; et teren; miten gumma (15) dimidia ÷., et lineleon ÷ dimidia, et aqua plubiale aut dulce; comisce, et bulliantur. Et post commisce confectiones; teres bene; et tolle. Cum spugia unge ipsa petala; et dum desiccaverit, secundo (16) unge; et desiccata (17) tolle unicinum; et deinde frica, ut splendea (18).

De sulfor, comodo (19).

Quomodo sulfor coquitur (20). Coquen lardum, et ex ipso oleo tolle liber II., et sulforis terra lib. (21) IIII. Mittis in caccabo (22) trita ipsam terram; et bullies secundo vel III (23). fundis latere.

De catmia.

Cathmia compositio sic: eramen mundum lib. I., calcitarin ÷ II., afronitro ÷ I., sulfur (24) ÷ I. Hec mittis in calico (25); et

---

(1) M.: *Crisografia.* — (2) M.: *crisografia.* — (3) M.: *argenteum.* — (4) M.: *Cummisce.* — (5) M.: *calicro.* — (6) M.: *disiccetur.* — (7) M.: *remaneat.* — (8) M.: *aurum.* — (9) M.: *et.* — (10) M.: *decoquatur.* — (11) M.: *ipsam aquam de sumam, teres.* — (12) M.: *volueris cum.* — (13) M.: *cum quo scribere quod.*

(14) M.: *auripigmenti.* — (15) M.: *tere, et mitte cum gummo.* — (16) M.: *desiccaverit secundo.* — (17) M.: *desicata.* — (18) M.: *splendeat.*

(19) M.: *De Sulfor.* — (20) M.: *quoquitur.* — (21) M.: *Liber.* — (22) M.: *cacabo.* — (23) M.: *tertio.*

(24) M.: *sulfor.* — (25) M.: *celico.*

solventur in unum; et coquentur, donec conburatur (1) ipsut eramen, et calcitarin. Et lavantur ea que (2) remanent. Cathmia quignus, eramen (3) partem unam, et plumbi parte I., tripsis nitri ÷ I., calcitarin (4) ÷ I., afronitrum ÷ I.: commixtam et combusta, commiscet (5) cum aceto; et reponis ad solem; et siccat tres (6). Amfimis (7) fiet sic: tolles plumbum molle; et solbet in vaso testo forte et maiorem, ut sufferat tritura. Tolles pistullum (8); et mittis carbones cum cinos supra plumbum; prius quam recfricde (9), permobes illud cum pestillo lenter et bene, donec adtenue subtilis (10) ipsum plumbu (11). Inmittis cinos cum carbonibus, et teres. Post hec mittis in gabata lignea, et delabas. Post hec componis in caccabo (12) nobo, cum sulfur; et decoques per III.

De compositio afroniari.

Compositio afronieri, secunda (13) que et queritur a gluete auri et argenti, vel eramenti. Nitro egiptium lib. I., sapone de axungia sine calce lib. I. Teres hutiliter, et commisce. Deinde autem ad solem ponis, aut in calido loco. Hutile (14) est a glutem (15) auri. Ad argentum autem, propter mollitiam argenti, componitur molliat (16), duas partes de sapone, et una de nitro.

De compositio brandisii (17).

Compositio brandisii. Eramen partes II., plumbi parte I., stagni parte I.

De alia compositio brandisii (18).

Alia compositio brandisii. Eramen partes II., plumbi partem I., vitri dimidium, et stagni dimidium. Commisces, et conflas; fundis. Secundum mensuram vasorum facit; et agluten eramenti cum afri nitru.

---

(1) M.: *comburatur.* — (2) M.: *quae.* — (3) M.: *quignus eramen.* — (4) M.: *calcttarim.* — (5) M.: *afronitrum ÷ I. commixtam et combusta: commiscet.* — (6) Così L. ed M. — È forse da trascrivere: *et siccat; teres.* — (7) M.: *amfions.* — (8) M.: *pistillum.* — (9) M.: *recfride.* — (10) M.: *subeilis.* — (11) M.: *plumbum.* — (12) M.: *cacabo.*

(13) M.: *afronieri secunda.* — (14) M.: *loco, hutile.* — (15) M.: *gluten.* — (16) M.: *argenti componitur, molliat.*

(17) Non è rubrica in L.

(18) Non è rubrica in L.

De compositio cinabarim (1).

Compositio cinnabarim. Alithitinus (2) mundi spume ex argenti vibi partem I., argenti vibi partes II.; et ipsa mundissimam tolle ampullam, for. et sine fummo (3), quia et colorem sulfor (4) tritum, et amixtum argentum vibum mittis in ampullam non plena, minus (5) abentem ÷ II. Quod si maior est, et III ÷ minus habeat, et mixta exaginta. Et facies fornacem minorem vitriarii (6), ut ampulla larget capiat (7); et dimittis locum unde ampullam ingrediatur; et divides cannas; et inde incendis fornacem. Dimittis et aliam fenestrellam minorem, unde exalet flamam (8) in circuitu. Signum autem coctionis hoc est: dum videris ubi ampulla minus habet porfirizontam fumum et colore facientem ut cinabarim (9), desinis succendere; nam ex multo incendio ampulla crepat. Et dum percoctum fuerit, dimittes eum refricdare.

De iarim (10), quomodo debeat facere.

Quomodo debeat iarim (11) *facere.* Tolles lamnas eramenti, et derade bene, et suspende super acetum. Et colectionem (12) quam facit, rades, et collige.

De lulax.

Lulax, idest indicum compositio. Iarim ÷ II. (13), vitrioli mundi ÷ IIII., alumen egyptium ÷ II., uvato ÷ II. Ipsum autem uvato simoti pisa munditer, iarim (14) vero, et vitriolo, et alumen in unum. Et tolle saponem ex oleasi (15) II., et sale dimid. (16) ÷, et conmisces (17) in ipsas III. (18) species. Post quod pisas; commiscet diligentur secundo cum sapone; et deinde tolle uvatu; pisa eum ut oportet; comisceret (19) ipsum cum supradictis speciebus; et defricas diligenter; et dimittis diligenter diem I. requiesce-

---

(1) M. *cinnabarim.* — (2) M.: *al ..... inus.* — (3) L.: *for et sine fumo.* — M.: *for ... et sine fumum.* — (4) M.: *sulfori.* — (5) M.: *plena minus.* — (6) M.: *vitriari*. — (7) L.: *Larg et.* — M.: *larga et capit.* — (8) M.: *flammam.* — (9) M.: *cinnabarin.*

(10) M.: *jarim.* — (11) M.: *jarim.* — (12) M.: *collectionem.*

(13) M.: *Indicum: compositio jarim ÷ II.* — (14) M.: *jarim.* — (15) M.: *oleas.* — (16) M.: *dimidia.* — (17) M.: *commisces.* — (18) M.: *tres.* — (19) M.: *eum, ut .... et commisce.*

ret (1). Confectio eius (2) hec est: hurinam mundam lib. (3) I.; requiescere, et ipsum (4) dispumata; et commisce cum ipsas species, et teres (5) diutius. Et si est caccabus ferreus; si non, in testeo (6) mittis; et decoques. Signum coctionis, donec veniat ad III. (7) partem. Et tolle gypsum coctum bene, pisatum. Mittis dimid. ÷, et (8) tolle coctionem. Commisce gipsum (9), et defrica diutius; et mitis (10) in vaso, et ponis ad solem. Et dum extrixerit frangis petia (11), et ponis illa siccare.

De confectio ficarim.

Confectio ficarim. Tolles laca (12) mundissima lib. (13) I.; et decoque cum hurina (14) expumata lib. (15) V.; et decoques (16) munditer. Non dimittas supra modum bullire. Et tolle ossa cranci munda, et incende munditer; et teres (17) quod sufficit. Commiscet (18) in laco. Et (19) tolle similia infusa in aqua. Deliqua (20) bene; pinguis autem sit illa deliquatio. Et pisa in unum bene: idest ossa granci, et lacca, et ipsa deliquatio, simile, et comisce (21). Mittis in vaso; et desiccas ad solem hutiliter ficarim . . . .; et dimitte (22) alios III. dies. Et post hec exaginta similiter; et (23) dimitte alios VIII. dies; et exagita de infra diem. Et post hec, tolle inde, et mitte aliut alumen. Et facis exinde aliam tinctionem. Et mitte ibi; et post tolle ipsam urina expumam semel. Et post hec mitte in caccabo ereo; et tolle ipsum conquilium (24); et laba leviter semel in acqua. Et post hec teres hutiliter; pone in panno rarot (25); delaba in ipsa urina caccabi. Et post hec de saguine porcino (26); et inde frica; et ipsum bene similiter lava. Saguinem autem porcinum (27) griaridum libra, con-

---

(1) M.: *diligenter, et dimittis diem unum requiescere.* — (2) M.: *ejus.* — (3) M.: *Libram.* — (4) M.: *ipsam.* — (5) M.: *terres.* — (6) M.: *non in eo* [!]. — (7) M.: *tertiam.* — (8) M.: *coctum bene pisatum. Mittis: et.* — (9) M.: *gypsum.* — (10) M.: *mittis.* — (11) M.: *extraxerit frangi spetia.*

(12) M.: *lacca.* — (13) M.: *Libram.* — (14) M.: *urina.* — (15) M.: *libris.* — (16) M.: *decoque.* — (17) M.: *terres.* — (18) M.: *sufficit, commiscet.* — (19) M.: *laca, et.* — (20) M.: *aqua, deliqua.* — (21) M.: *commisce.* — (22) Le parole *hutiliter ficarim* sono, in L., nell'ultimo rigo della c. 229 *v*. Il resto del rigo fu lasciato bianco dal copista; ma né si tratta di una lacuna tale da lasciar supporre (come accade ad M.) che manchino addirittura la rubrica e l'inizio d'un nuovo paragrafo; né il senso di quel che segue è tale da aggiungere credibilitá a una siffatta supposizione. — (23) M.: *exaginta. Similiter et.* — (24) M.: *coquilium.* — (25) Cosí L. — M.: *raro.* — (26) Cosí L., ed M. — Sará probabilmente da supplire un *tolle.* — (27) M.: *au . . . porcinum.*

quilius ÷ III. de sanguine porci. Et post hec labas semel modicum; et desicca. Mitte in caccabo, et fac bollire set d., et tere (1) caccabi, sub eodem modo, liber coquilii cum sanguine: idest VIIII. ÷ conquillii, et III. sanguinis porcini.

De hoxsi portiones.

Oxi portonies: et mitte inn unum (2). Mitte in eadem tinctionem quodquod volueris, tantum ex alumen. Si autem volueris plus munditer tinguere, mitte unum caccabum, sicut primum. Fiet enim et tertia tictio eodem modo.

De porfiro citrino.

Porfiro (3) *cidrino*. Prius autem tingit citrino; et post hec intrat in tinctionem, ubi tingitur porfirurus (4).

De crisorantista.

Crisorantista. Crisorcatarios sana, megminos meta idrosargiros (5), et chetes, cinion chetis, chete yspureorum, ipsincion, ydrosargyros, chethmata (6), aut abaletis, sceugnasias, dauffira, hecnamixsam (7), chisimon, per diati thereu pulea ribuli (8).

De aris spartio (9).

Arispartio (10) *crisopandio*. Pulver auri triti, sicut superius diximus, cum desiccatione argenti vibi; idest pulver auri partes duas, et iarim (11) partem I. Commisce tum (12) compositionem daufira (13), et dispone exinde quod volueris.

---

(1) L.: *set d et tere*, con l'asta del *d* tagliata; forse: *septem dies*? — M.: *set ..... terre*.

(2) M.: *innunum*.

(3) M.: *porfirio*. — (4) M.: *perfircur* [?].

(5) M.: *metaydos argiros*. — (6) M.: *chetmatha*. — (7) M.: *hecnamixan*. — (8) M.: *per dieti terea pulea sibuli*. — Debbo avvertire che tutto codesto paragrafo mi riesce oscurissimo. Per chi voglia tentarne l'interpretazione, eccone il testo diplomatico. L: *De criso rantista. Crisorantista crisorcatarios. sana. megminos. meta ydros. argiros. et chetes. cinion chetis. chete. yspureorum. ipsincion. idros. argyros. chethmata. aut abaletis. sceugnasias. da uffira. hec nam ixsam. chisimon. p. diati. thereu pulea ribuli*.

(9) M.: *arisparsio*. — (10) M.: *arisparsio*. — (11) M.: *jarim*. — (12) M.: *partem unam commisce. Tum*. — (13) Così L. — M.: *daufra*.

Argiros antista (1).

Argiros antista (2). Argentum mundum commisce cum argento vibo; et deinde tolle ipsum argentum; et teres donec fiat pulvis; et commisce tum cumpositione (3) da aufira; et dispone ubi volueris.

De alia argenti spartio (4).

Alia argenti sparsio. Paridio tolle (5) argentum mundum; et commisce cum argento vibo, sicut prediximus. Et deinde mitte in caliclo, et depone in igne, donec decitur (6) argento vibum. Et post tolle argenti partes II. (7), et iarim (8) partem I. (9); et commisce ex compositione de aufira. Et dispone.

De petra qui dicit (10) smira.

Petra qui dicitur smira, incende omnem vitrum.

De terra que vocatur limnia.

Terra qui vocatur limnia, que est alba subporfira, nascitur in petrossis locis; et his signis cognoscis eam: cum infusa fuerit, sonum da stridoris, alumen vero viridem et porfirum omne (11) tingue, et craberillium, et huncinum. Terra nigra no misi autem, eo quod est fusca (12). Nascitur autem (13) in Gyptu (14), et Africa, et in Ebilat, et in Italia. Nascitur in humidis locis, in vallibus. Ex ea tinguitur russeum. Commixta (15) cum aceto, cocta, rede colorem; et post hec reberatitur in coccum.

De lapis focaria.

Lapis que dicitur focaria, ex qua eramen coquoquitur. Nascitur emim (16) et alius similis unum; dum (17) percutitur, mitti sintillas raras. Est et rubeus et (18) igneus, colorem habens eramenti;

---

(1) M.: *argirosautista.* — (2) M.: *argirosautista.* — (3) M.: *compositione.*

(4) M.: *sparsio.* — (5) M.: *sparsio paridio. Tolle.* — (6) M.: *Dectur.* — (7) M.: *duas.* — (8) M.: *jarim.* — (9) M.: *unam.*

(10) M.: *dicitur.*

(11) M.: *porfirum. Omne.* — (12) M.: *eraberillium, et ..... terra nigra non .... eo quod est fusta.* — (13) L.: *aut.* — M.: *antem.* — (14) M.: *Gyptum.* — (15) M.: *russeum commixta.*

(16) Cosí L. — M.: *enim.* — (17) M.: *unum dum.* — (18) M.: *et est rubeus. et.* —

et dum igne missus fuerit, ut probetur, incenditur, et colorem non mutatur. Collettum autem, et contritum minutatim, et collecta massa et cum letamen vobinum aut caprinum et palea coopertum, incendis per dies II. (1) et noctes II. (2), donec consumetur ipsu letamen. In (3) fornace autem ipsud possis coquere, et eramen, et plumbum. Et post quod refricdaberit, colligitur ipse lapis, qui iam (4) coctus est; et prima pensionem (5) pensas lib. (6) CCC. in prima coctura (7), in qua minutis (8) carbonem cofinos X. (9); et cito (10) fasces de tela; et dum ingressi fueris (11) magistri in opera et in cera, omnia (12) dimittis stare et recfricdare, ut non currat sicut plumbum, aut ferrum, aut cera metallata, eo quod piger fiat. Et dum se recfricdaberit (13), comminues minutatim, et in cornacem (14) conflatum, operaris ex eo.

De lapis fissos.

Lapis fissus nascitur in Cappadocia, Asia, Iberia, et in Italia. Est enim fuscos et furtis. Et dum comminutus fueri, invenies (15) in eum venas albas. Dum vero incensus fuerit, fiet rubeus; quem Alexandrini vocat. cathmia, eo quod confla vitrum. Nascitur (16) autem in altis locum et ventosis. Est enim ipse lapis crepidinosus.

De lapis gagatis.

Lapis gagatis similis coloris aurispicmenti (17); non enim sic multum viridis; qui dum rupitur (18), ignem etmitti, et finditur lamiminas lamnas. Pro (19) quod Adlexandrini (20) vocant eum petram plana; ex (21) qua fiet (22) ceramarmor (23), qui pisatur subtiliter. Mittis lib. I., de ipso lapide, et duas taurocollo, et aque lib. V.; et (24) bis et tertio bullies (25) adsidue commiscens; et (26) fiet ceramarmor.

---

(1) M.: *duos.* — (2) M.: *duas.* — (3) M.: *ipsum letamen, in.* — (4) M.: *jam.* — (5) L.: *pensinem.* — (6) M.: *pensionem Libras.* — (7) M.: *coctum.* — (8) M.: *minuctis.* — (9) M.: *decem.* — (10) M.: *et toto.* — (11) M.: *pueris.* — (12) M.: *cera omnia.* — (13) M.: *refricdaberit.* — (14) Cosí L.. — M.: *fornacem.*

(15) M.: *inveniens.* — (16) M.: *vitr .... Nascitur.*

(17) M.: *auripicmenti.* — (18) L.: *quiderupitur.* — M.: *qui dum rumpitur.* — (19) M: *lamnas, per.* — (20) M.: *Alexandrini.* — (21) M.: *plana, ex.* — (22) M.: *fit.* — (23) L.: *ceramamor.* — (24) M.: *Lib. V. et.* — (25) M.: *bulliens.* — (26) M.: *commiscens et.*

De lapis trachias.

Lapis trachias (1) nascitur in universis locis. Viridis, fissus, fuscus, combustus (2) fiet albus. Mittitur in coalimia (3) in mundatione argenti.

---

(1) M.: *Lapistrachias*. — (2) M.: *locis viridis, fissus, fuscus. Combustus*. — (3) M.: *caalimia*.

II.

HERACLII SAPIENTISSIMI VIRI

DE COLORIBUS ET ARTIBUS ROMANORUM

LIBRI II.

Secondo la lezione del Codice n. 145 della Biblioteca Pubblica di Valenciennes.
Carte 178 *v.* — 179 *v.*

(1). [**Incipit primus et metricus liber** (2) **Heraclii sapientissimi viri**

De Coloribus et Artibus Romanorum

et primo

Prohemium (3)].

Ut potui levius varios tibi frater ad usus
Descripsi flores, adjeci floribus artes,
Congrua sculpturis (4) quae sunt, et idonea (5) scriptis,
Que si perpendis, utendo vera probabis.
Nil tibi scribo quidem, quod non prius ipse probassem.
Jam decus ingenii quod (6) plebs Romana probarit (7)

---

(1) Come ho giá avvertito qui dietro, alla p. 389, il testo che qui pubblico del *De coloribus*, rappresenta la redazione piú antica fin ora nota di quel singolare poemetto. Mi accingevo a recarmi a Valenciennes, per istudiarla coi miei occhi, quando sopravvenne la guerra europea a vietare anche ai « neutrali » le pacifiche indagini nelle biblioteche d'Oltralpe: comunque, la lezione del *De coloribus*, ch' io sono in grado di offrire al Lettore, valendomi della collazione cortesemente procuratami dal signor F. Lecat, direttore della Biblioteca Pubblica di Valenciennes, e gioverá a dare conoscenza piú sicura del testo originario, e potrá forse servire di avviamento — certo di incitamento — a una nuova edizione critica di un'opera cosí importante. Porrò tra parentesi i titoli dell'opera e dei paragrafi, i quali mancano nel codice di Valenciennes, e darò in nota le varianti dell' edizione critica Merrifield-Ilg, e (quando questa se ne scosti) degli altri due compiuti manoscritti del *De coloribus*, indicando con l' iniziale M. il testo della valente studiosa inglese; con L. il manoscritto attualmente conservato a Londra, nel British Museum; e con P. il manoscritto della Biblioteca Nazionale di Parigi. — (2) L.: *Incipit liber*. — (3) Le ultime tre parole mancano in L. — (4) M.: *scripturis*. — (5) L.: *idone*. — (6) L.: *quae*. — (7) M.: *probatur*.

Decidit, ut periit sapientum cura senatum.
Quis nunc has artes investigare valebit,
Quas isti artifices, immensa mente (1) potentes,
Invenere sibi, potis (2) est ostendere nobis?
Qui tenet ingenii claves virtute potenti
In variasque artes reserat (3) pia corda virorum.

II. [Quomodo fiant diversi colores de floribus campestribus ad (4) scribendum apti].

Flores in varios qui vult mutare colores,
Causa scribendi quas (5) libri pagina poscit,
Est opus ut segetes in summo mane pererret,
Et tunc (6) diversos flores ortuque recentes
Inveniet, preparetque (7) sibi (8) decerpere eosdem.
Cumque domi (9) fuerit, caveat ne ponat in unum
Illos, sed faciat quod res talis (10) sibi querit (11).
Dum super (12) equalem petram contriveris istos
Flores, incoctum pariter tum (13) immittere gypsum (14);
Sic sibi (15) siccatos poterit (16) servare colores.
Ex quibus in viridem si vult (17) mutare colorem,
Calcem commiscet (18) cum floribus; inde videbis
Quod tibi mandavi, verum velut ipse (19) probavi.

III. [Ad vasa fictilia depingenda (20)].

Ex vitro si quis depingere vascula quaerit (21),
Eligat ipse duas rufo de marmore petras

---

(1) L.: *meree.* — (2) M.: *potens.* — (3) M.: *In varias artes resecat.*

(4) L.: *de floribus ad.* — (5) M.: *quos.* — P.: *quis.* — (6) L.: *Et inter.* — (7) M.: *properetque.* — (8) *Sibi*, manca in L. e in P. — (9) M.: *domum.* — (10) M.: *quod talis res.* — L. e P.: *quae talis res.* — (11) M.: *poscit.* — (12) M.: *Desuper.* — (13) L. e P.: *tu.* — (14) M.: *contere gypsum.* — L. e P.: *gipsum.* — (15) M.: *tibi.* — (16) M.: *poteris.* — (17) M.: *vis.* — (18) M.: *commisce.* — (19) Così il Cod. di Valenciennes, L., e P. — M.: *mandavi, veluti prius ipse.*

(20) L.: *De preciosa pictura vitri.* — P.: *Quomodo fialae terreae ex preciosa pictura de vitri bitumine facta ornantur.* — (21) P.: *depingere quaerit.* — Dopo questo

Inter quas vitrum romanum conterat (1), et cum
Ut pulvis terrae fuerit pariter resolutum,
Hoc faciat (2) liquidum clara pinguedine gummi;
Post hoc (3) depingat patinas (4) quas finxit honeste
Figulus. Hoc facto succense (5) imponat ęasdem
Fornaci, caveatque simul quod (6) terra probata
Has teneat, quo sic valeant (7) obstare calori (8)
Illas qui faciet (9) plena virtute nitentes.

IV. [De sculptura vitri (10)].

O vos artifices, qui sculpere vultis honeste
Vitrum, nunc vobis pandam, velut ipse probavi:
Vermes quesivi (11) pingues quos vertit aratrum
Ex terra (12), atque simul me quaerere jussit acetum
Utilis ars istis rebus, calidum que cruorem
Ex hirco ingenti, quem sollers tempore parvo
Ex hedera (13) forti pavi tecto religatum.
Sanguine cum calido, post hec (14) vermes et acetum
Infudi (15), ac totam fialam clare renitentem
Unxi; quo facto, temptavi sculpere vitrum
Cum duro lapide pi[ritis] (16) nomine dicto.

V. [De fialis auro decoratis (17)].

Romani phialas (18), auro caute variatas,
Ex vitro fecere sibi, nimium preciosas;

---

verso, M. riferisce tra parentesi quadre (traendoli dalla tarda lezione del *De Secretis* sola che li contenga) i sei versi seguenti:

Vitrum Romanum bene marmore conterat, et cum
Ut pulvis fuerit, claro pinguedine gummi,
Fontis aqua mista, figulorum vascula pingat,
Siccaque fornaci mandes: sit terra probata
Quae valeat flammis obstare, nitentia tandem
Regibus apta satis ex furno vascula tollet].

(1) L. e P.: *conteret*. — (2) L. e P.: *faciet*. — (3) Cosí il Cod. di Valenciennes, e P. — M.: *Hoc haec*. — (4) M.: *petulas*. — (5) M.: *succensae*. — (6) L. e P.: *quae*. — (7) M.: *valeant*. — (8) L. e P.: *colori*. — (9) M.: *Illas que faciat*. — L.: *Illas qui facies*. — P.: *Illasque faciet*.

(10) P.: *De sculptura vitri, quomodo fit*. — (11) M.: *quaesivi*. — (12) L. e P.: *terra*. — (13) L. e P.: *ex herba*. — (14) M.: *post haec*. — P.: *posthoc*. — (15) P.: *infondi*. — (16) Cosí M. — Il cod. di Valenciennes ha cancellate le ultime cinque lettere della parola.

(17) P.: *De fialis vitri auro decorandis*. — (18) M.: *fialas*.

Erga quas gessi cum summa pace (1) laborem,
Atque oculos cordis super has noctuque dieque (2)
Intentos habui, quo sic attingere possem
Hanc artem, per quam phiale (3) valde renitebant (4).
Tandem perfexi tibi quod, carissime, pandam.
Inveni petulas (5) inter vitrum duplicatum
Inclusas caute. Cum sollers sepius illud
Visu lustrarem (6), super hoc magis et magis ipse
Commotus, quasdam claro vitro renitentes
Quaesivi fialas mihi (7), quas pinguedine gummi
Unxi pincello. Quo facto (8) imponere cepi
Ex auro petulas super illas; utque (9) fuere
Siccatae, volucres, homines, pariterque leones
Inscripsi ut sensi. Quo facto desuper ipsas
Armavi (10) vitrum docto flatu tenuatum
Ignis; sed postquam pariter sensere calorem,
Se vitrum phialis (11) tenuatum junxit honeste.

VI. [De preciosorum lapidum incisione].

Qui cupit egregios lapides irrumpere ferro,
Quos dilexerunt nimium reges super aurum
Urbis Romanae, qui celsas jam tenuere
Artes, ingenium quod ego sub mente profunda
Inveni accipiat, quoniam valde est preciosum (12).
Urinam (13) mihi quaesivi, pariterque cruorem (14)
Ex hirco ingenti, modico sub tempore pasto
Herba; quo facto, calefacto sanguine gemmas
Incidi, veluti monstravit (15) Plinius (16) auctor,
Artes qui scripsit quas plebs romana probavit,
Atque simul lapidum virtutes scripsit honeste,
Quorum qui noscit (17) vires, plus (18) diligit illos.
Nam primi reges, urbem qui jam tenuerunt (19),

---

(1) M.: *mente.* — (2) P.: *diebus.* — (3) M.: *fialae.* — (4) P.: *nitebant.* — (5) P.: *paculas.* — (6) M.: *lustrassem.* — (7) P.: *michi.* — (8) L.: *Ex auro.* — (9) P.: *atque.* — (10) P.: *ornavi.* — (11) M.: *fialis* — L.: *fialae.*

(12) L.: *valde preciosum.* — (13) L.: *Uriciam.* — (14) M.: *cruorum.* — (15) L.: *Monstrante.* — (16) P.: *Plenius.* — (17) L. e P.: *nescit.* — (18) L. e P.: *minus.* — (19) L. e P.: *tenuere.*

Gemmis ornarunt vestes auro renitentes,
Ex quibus insignis primus fuit Archelianus (1),
Qui proprias vestes gemmis contexit et auro.

VII. [De aurea scriptura].

Scripturam pulchram si quis tibi scribere (2) quaerit,
Ex auro, legat hoc quod (3) vili carmine dico.
Aurum cum puro mero molat (4), usque solutum
Hoc (5) nimium fuerit. Tunc sepius abluat illud;
Nam quia (6) deposcit hoc (7) candens pagina libri.
Ex hinc (8) taurini faciet (9) pinguedine fellis
Hoc liquidum, si vult, sed cum pinguedine gummi (10).
Atque rogo pariter calamo cum ceperit aurum,
Illud commoveat, pulchre si scribere quaerit.
Hinc siccata sed ut (11) fuerit scriptura, renitens (12)
Confricet hanc solito nimium (13) ursi cum dente feroci.

VIII. [De edera et lacca (14)].

Propositis rebus edere satis utile robur.
Hujus enim (15) frondes (16) nimium coluere priores
Ad titulum laudis; erat ipsa corona poetis.
Vere novo, reduci congaudent (17) omnia succo,
Arboribusque refert humor, quos (18) bruma negabat
Crescendi vires, ederem (19) talis probat ordo.
Nam subula rami, loca per diversa (20) forati,
Emittunt viscum, quem qui sibi sumpserit illum,
Transferet in rubeam coctum prurigine (21) formam.
Sanguineumque sibi facile (22) capit inde (23) colorem.

---

(1) M.: *Aurelianus.*

(2) M.: *pulcram quisquis bene scribere.* — (3) L.: *hic quae.* — (4) L.: *puro molat.* — P.: *puro menio molat.* — (5) Manca in L. e in P.. — (6) L. e P.: *namque.* — (7) M.: *huc.* — (8) M.: *exin.* — (9) Cosí il cod. di Valenciennes, L., e P. — M.: *faciat.* — (10) Le parole da *fellis* a *pinguedine* mancano in L. ed in P. — (11) M.: *sicut.* — (12) M.: *nitentem.* — (13) M.: *Hanc nimium faciat ursi cum dente feroci.*

(14) P.: *De edera herba et lacca succo ejus rubco ab ipsa exeunti.* — (15) L.: *ut.* — (16) M.: *frondem.* — (17) Cosí il cod di Valenciennes, ed L.. — M. e P.: *cum gaudent.* — (18) M.: *quas.* — (19) M.: *ederam.* — (20) M.: *deserta.* — (21) Cosí M. e P. — In L. mancano alcune lettere: .... *rigine.* — (22) M.: *leviter.* — (23) M.: *ille.* —

Hunc sibi pictor amat et scriptor diligit eque;
Hinc etiam roseo fit partia (1) tincta (2) colore;
Quae (3) quoque caprinas, quae (4) pelles tingit ovinas.

IX. [**De petula auri, quomodo in ebore mittatur** (5)].

Sculpturas eboris auri petula (6) decorabis;
Quo tamen ipsa tibi res (7) ordine congruat audi.
Quaere tibi piscem qui dicitur husa (8); liquentem
Vesicam tantum (9) serva cum flumine coctam;
Inde locum petula quem (10) vis componere signa.
Sic ebori facile potes ipsam consolidare.

X. [**De gemmis quomodo lucidae fiunt** (11)].

Si vis splendentem gemmis inferre nitorem (12),
Partem quaere tibi tantummodo marmoris aequi;
Hic ne laedatur, tractu leviore limetur (13)
Gemma superposita petrae, sed flumine pauco;
Quanto durescit, tanto magis ipsa nitebit (14)

XI. [**De viridi colore ad scribendum** (15)].

Si quaeris viridi scriptam (16) colore notari,
Acri commixtim (17) melli miscebis acetum;
Hinc valde solido (18) vas ipsum contege fimo.
Sic et bissenis hoc extrahe solibus (19) actis.

XII. [**Quomodo cristallum possit secari** (20)].

Cristallum tali facile valet arte secari (21).
Opportuna (22) tibi quaeratur lammina (23) plumbi (24);

---

(1) M.: *parcia.* — P.: *parva.* — (2) P.: *tinctura.* — (3) L.: *quam.* — (4) L.: *quam.*

(5) Cosí L. ed M.. — P.: *Quomodo petula auri in ebora mittatur, et cum quo viscuo.* — (6) M.: *petulis.* — (7) L. e P.: *ipsa res.* — (8) Cosí anche P. — M.: *usa.* — In L. è lacuna. — (9) Cosí anche P. — M.: *tamen.* — (10) M.: *petulam cui.* — P.: *petulam quem.*

(11) Cosí M. e P. . — L.: *De gemmis quomodo luceant.* — (12) L. e P.: *colorem.* — (13) L. e P.: *Hinc ne laedatur, tactu leviore limetur Gemma superposito, sed petre lumine tracta* — M. emenda: *Gemma superposita petrae, sed flumine pauco Hinc ne laedatur, tractu leviore limetur.* — (14) P. ed M.: *nitescit.* — L.: *accescit.*

(15) P.: *Ad scribendum quomodo fit.* — (16) M.: *scriptura.* — L.: *scripta.* — (17) M.: *commissum.* — (18) M.: *calido.* — (19) L.: *talibus.*

(20) P.: *possis secare.* — (21) P.: *parari.* — (22) L. e P.: *Oportuna.* — (23) M.: *lamina.* — (24) L. e P.: *ferri.*

Huic etiam binae clari (1) jungantur utrinque (2),
Ex ferro, medium qui firment (3) undique plumbum (4);
Nam plumbo soli (5) tribuetur cura secandi.
Ipsi custodes lammae (6) sint exteriores,
Ut sibi dent rectum recto conamine (7) cursum;
Sed nec duritiem (8) poteris perrumpere (9) tantam
Mollitie plumbi, nisi quiddam junxeris (10) illi,
Tanquam pulvereas (11) fornacis fragmina (12) micas
Contere que tenere possis connectere lammae (13);
Haec etenim plumbum conjunctio reddet (14) acutum.
Et quum rursus (15) habent lateris fragmenta vigorem (16)
Sed vim cristalli cruor antea temperet hirci,
Sanguis enim facilem ferro facit hic adamantem (17).

XIII. [De temperamento duro erri (18) ad incidendum lapides].

Quisquis vult (19) solido lapides irrumpere ferro,
Hos habeat ritus, ut acumen temperet ejus.
Tempore quo solito magis uritur (20) hircus amore,
Solus adeps hujus fit ad istos aptior usus.
Hujus enim calidum si quis pinguedine ferrum
Extinguit (21), subito durescit acumine firmo.

XIV. [De gemmis quas de romano vitro facere quaeris].

Sic ex romano poteris componere (22) vitro
Splendentes pulcros generis cujusque lapillos:
Ad modum (23) lapidis cretam tibi quippe cavabis;

---

(1) M.: *binae claves*. — P.: *bene clavos*. — (2) P.: *utrumque*. — (3) M.: *quae firmant*. — (4) P.: *plumbi* — (5) L. e P.: *solo*. — (6) M.: *laminae*. — (7) Così anche L. e P. — M.: *consumere*. — (8) L. e P.: *duriciam*. — (9) M.: *praerumpere*. — L. e P.: *prorumpere*. — (10) M.: *nisi quaedam junxeris*. — L.: *nec quiddam junxeris*. — P.: *nisi quoddam junxeris*. — (11) M.: *pulverulas*. — (12) M.: *fragmine*. — (13) M.: *Quae tenerae poteris laminae connectere plumbi*. — L. e P.: *Contere, quas tenerae poteris* [P.: *possis*] *connectere laminae*. — (14) P.: *reddit*. — (15) M.: *At quum rursus*. — L. e P.: *Et quum rursum*. — (16) M. aggiunge a questo punto, traendolo al solito dal *De Secretis*, il verso seguente, che manca in L. e in P.: *Concidis adjuncta paulatim fluminis unda*. — (17) Questo verso manca in L.

(18) L.: *De temperamento ferri*. — (19) M.: *Qui quaerit*. — L.: *Qui quaeret*. — (20) P.: *uritur magis*. — (21) L.: *restinguet*. — P.: *refrigeret*.

(22) M.: *conficere*.— (23) M.: *modulum*.

Hic (1) pones vitrum per quaedam frusta minutum.
Sic (2) ergo facile tali potes arte (3) parare.
Subtilis limo (4) quaedam circumvolvatur arundo,
Quae (5) dum durescet (6), dum virge (7) firmius (8) haeret,
Tunc ipsi virgae superimponetur utrinque (9),
Et circumposito teneatur virgula vitro;
Atque cavo tectam ferro post (10) insere cretam
Igni; sic (11) vitrum; cum sit (12) penitus liquefactum,
In fossam lato frigenti (13) comprime ferro;
Quo vesica sibi, quo lesio nulla supersit.

---

(1) M.: *Hinc.* — (2) M.: *Hunc.* — (3) M.: *fàcile poteris hac arte.* — (4) M.: *subtiliter.* — P.: *subtilis.* — (5) M.: *Qui.* — (6) M.: *durescit.* — (7) M.: *virga.* — (8) P.: *durius.* — (9) P.: *utrumque.* — (10) L.: *penitus.* — (11) M.: *fit.* — L. e P.: *sit.* — (12) Così anche P. — M. ed L.: *fit.* — (13) M.: *fulgenti.* — P.: *fegenti.*

[INCIPIT
LIBER SECUNDUS METRICUS
ET PRIMO (1)]

XV. [De colore auripigmento simili].

Sic facile similem poteris servare colorem
Auripigmento: memori tu mente teneto.
Hinc piscis magni fel multum congruit arti,
Marmorea cujus petra liquor excipiatur,
Cui vetus et paucum tamen (2) ammiscebis (3) acetum,
Fellis et hinc albam tere (4) cum pinguedine cretam.
Reddet splendentem commixtio tanta colorem (5).

XVI. [De cupro ellis pinguedine deaurato].

Si velut auratum fellis pinguedine cuprum
Condecorare cupis (6), sic hoc implere valebis.
Cultello rasum splendens hoc effice tactum.
Ursi dente, quidem calamo post (7) sparge (8) liquorem
Fellis; et hoc eque tamen (9) apponatur ubique.
Cum tamen arentem cernes herere liquorem (10),
Appones alium post (11) equo tramite. Rursum
Huic alium junges; vice sed tamen (12) undique duces

---

(1) In L. il titolo è semplicemente: *Incipit liber secundus*. — (2) L.: *tum*. — (3) M.: *admiscebis*. — (4) M.: *tere*. — P.: *ter*. — (5) L.: *liquorum*.

(6) M.: *condere curabis*. — (7) L.: *penitus*. — (8) M.: *sperge*. — (9) P.: *tegmen*. — (10) Questo verso manca cosí in M., come negli altri manoscritti. — (11) L.: *penitus*. — (12) M.: *vice tamen*.

Equali calamum, ne qua divisio cuprum
Neu (1) quis monticulus vel ne tumor offerat (2) ullus.

XVII. [De viridi colore quomodo fieri possit ad quae volueris depingere].

Sic poteris viridem tibi pictor habere colorem.
Cum foliis albam morellae (3) contere cretam;
Haec in marmorea pariter quoque contere petra,
Usus ad pennae liquidum dum fiat utrumque (4).
Et post (5) hoc (6) succum pincello sume probandum.
Hinc quascunque cupis scripturas condecorabis (7);
Ne cretae nimium ponas tamen ante caveto.

XVIII. [De vitro viridi quomodo fieri debeat, ad vasa fictilia (8) depingenda].

His rebus vitri patet effectus preciosi:
Ignis combustum sulphur, quaeras quoque cuprum (9),
Atque teras horum splendens cum pulvere vitrum;
Hoc cures solo liquidum tibi reddere gummo.
Attamen inde litam depinge undique testam (10),
Assumet viridem quoniam (11) pictura colorem,
Exterior testae cum cœperit ipsa rubere (12).

XIX. [De vitro albo, ad vasa fictilia (13) depingenda].

Album picturis vitrum sic (14) attenuabis (15):
Candens permixtum cum sulphure contere vitrum;
His simul attritis, postquam (16) fuerint quasi pulvis;
Exterius spissam depinges (17) undique testam.
Injice post ipsam fornacis ab igne coquendam.
Quam (18) simul ipsa rubet, sibi cum pictura coheret,

---

(1) M.: *ne.* — (2) Cosí anche P. — M.: *efferat.*

(3) L.: *morellam.* — (4) L.: *utrinque.* — (5) L.: *Penitus.* — (6) M.: *hunc.* — (7) M.: *colori,* emendato dall' Ilg in: *colore.* — L. e P.: *coloribus.*

(8) P.: *figuli.* — (9) M.: *quaerasque cupellum.* — P.: *quaerasque cupressum.* — (10) M.: *litam post ignibus injice testam.* — L.: *litam penitus ignibus injice coctam.* — P.: *litam post ignibus injice coctam.* — (11) L.: *qualem.* — (12) P.: *rubore.*

(13) P.: *figuli.* — (14) L.: *sic vitrum.* — (15) L.: *attenuabit.* — (16) L.: *penitusque.* — (17) P.: *depurges.* — (18) Cosí anche L e P.. — M.: *Cum.*

Extrahe. Sic etiam depinges vascula (1) quaedam,
Ars velut in primo notat insinuata libello.

XX. [De vitro nigro ad vasa fictilia (2) depingenda].

Sic etiam nigrum pingendi transfer in usum.
Qui terra capitur cum gummo (3) contere lazur;
Et tunc (4) perspicuum frangens in marmore vitrum,
Ipsi miscebis, rursumque terendo parabis.
Haec quoque caeruleam sumet commixtio formam,
Quam tamen in nigrum vertet vis ignea (5) vitrum.

XXI. [De vitro quod nimium viret].

Sic etiam nimium tu virens effice vitrum.
Accipies assi subtilia fragmina cupri,
Quae tamen ejusdem post (6) cum rubigine misces (7);
Rursus et ammixto (8) splendenti contere vitro,
Protinus hinc (9) pictam fornacibus injice testam (10).
Postquam lucentem dabit ipsi flamma colorem,
Accipe. Non (11) pulchram (12) capiet nisi frigida formam,
Nam dum sit (13) vitrum nimio fervore vaporatum (14),
Huic auffert propriam (15) flammae violentia formam.

---

(1) M.: *etiam pinges hinc vascula.*

(2) P.: *figuli.* — (3) L.: *gummi.* — (4) M.: *Et sic.* — (5) M. emendò ingegnosamente la corrotta lezione di L. e P., che suonava: *vertetur insignia,* come segue: *vertet vis ignia.* L'emendazione è dimostrata giusta dal nostro testo, che varia soltanto il secondo *i* di *ignia* in *e.*

(6) L.: *penitus.* — (7) M.: *mittes.* — (8) M.: *admixto.* — (9) L.: *hic.* — (10) L.: *flammam.* — (11) L.: *Nam.* — (12) M.: *pulcram.* — (13) M.: *fit.* — (14) M.: *nimis ervere, coloris.* — (15) L.: *propria.*

INDICE

INTRODUZIONE.

SOMMARIO: I. Dati di fatto e questioni pregiudiziali. — Come è nato questo libro. — Rapporti artistici e letterari fra l'Italia e il Portogallo nei secoli XV e XVI. — Francisco de Hollanda: importanza della sua opera letteraria nei rispetti di Michelangelo Buonarroti. — Opportunitá di illustrarne gli scritti, ponendoli in rapporto coi trattati attorno le arti figurative composti in Italia e nella Penisola Iberica avanti e dopo l'epoca sua. — Necessità di prender le mosse dall'antichità classica. — Criteri storici e letterari seguiti in questo studio. — Contenuto e forma nei trattati d'arte. — Necessità delle convenzioni e degli schemi retorici alla sistemazione e all'ordinamento delle nostre conoscenze. — Elementi di coesione nella materia letteraria presa a studiare. — Identitá dell'argomento variamente trattato da scrittori diversi, e successione cronologica delle opere esaminate. — Valore storico che ha sempre la ricerca dei fonti e l'accertamento dell'imitazione nei vari autori. — Valore letterario che ha talvolta codesta ricerca. — Come i concetti suesposti sieno stati applicati alle presenti ricerche. — I trattati attorno le arti figurative, considerati come opere di scienza e come opere d'arte. — Complessitá degli studi storici e letterari moderni. — Il materiale erudito, utilizzato e variamente distribuito. — II. Perché questa trattazione si arresta, per l'Italia, a Leonardo e a Michelangelo. Disegno del primo volume. — Il problema dell'arte nell'antichitá classica e nel medio evo. — Confusione della tecnica con l'estetica; dapprima involontaria, poi consapevole e dottrinaria, che, attraverso i matematici e gli scienziati del Quattrocento, giunge all'estetica sperimentale e positivistica di L. da Vinci. — L'estetica idealistica di L. B. Alberti, di Michelangelo e di F. de Hollanda. —

Con Leonardo e con Michelangelo si chiude un periodo storico dello svolgimento dell'estetica, ma non se ne inizia súbito uno nuovo. — III. Perché questa trattazione s'inizia, per la penisola iberica, col cinquecento, e si chiude con la fine del settecento. Disegno del secondo e del terzo volume. — Il primo trattato d'arte composto in Ispagna: le *Medidas del Romano*, di Diego de Sagredo. — Rapporti artistici e letterari dei trattatisti spagnoli e portoghesi con gl' italiani. — Come gli scrittori della penisola Iberica espressero in originali forme artistiche il pensiero appreso dagli Italiani. — Nuovi documenti della penetrazione esercitata dal nostro pensiero e dalla nostra arte su popoli stranieri. — Il secondo volume della presente opera è dunque prevalentemente storico e letterario. — Difficoltà bibliografiche che si sono dovute superare. — Avviamento dato a codesti studi da M. Menéndez y Pelayo. — Rendimento di grazie. — Motivi per i quali segue ai due primi volumi di quest'opera un terzo volume antologico, di citazioni ed esempi. — Trattati poco noti che vi sono integralmente riprodotti: le *Compositiones variae ad tingenda musiva,* e il *De coloribus et artibus Romanorum.* — Congedo. . . . . pag. 17

CAPITOLO I.

L'ANTICHITÁ CLASSICA.

SOMMARIO: I. I filosofi e le arti figurative nell'antichitá classica. — Identitá del bello e del buono secondo l'estetica greca. — Errori platonici ed aristotelici. — Prime origini e caratteri essenziali del neoplatonismo: i neopitagorici, loro tendenze scientifiche e attitudini descrittive; i precursori diretti del neoplatonismo, Albino, Attico, Teone; fusione degli elementi mistici del neoplatonismo con gli elementi scientifici del neopitagorismo; Numenio. — Rapporti fra il neoplatonismo e il cristianesimo: Giustino, Clemente Alessandrino; importanza di codesti rapporti per la fortuna delle teorie platoniche e delle credenze mistiche e magiche nel Medio Evo e nel Rinascimento. — Plotino: sue teorie estetiche; veritá da lui intuite e affermate: valore conoscitivo dell'intuizione, bellezza dell'opera d'arte riconosciuta nella forma che domina la materia. — Il misticismo di Plotino degenera spesso in superstizione. — Suoi legami con l'evemerismo e con l'ermetismo. — Complessitá delle dottrine neoplatoniche dal III secolo in poi: Porfirio, Giamblico, Plutarco, Siriano, Proclo. — Nonostante l'editto giustinianeo dell'anno 529, il neoplatonismo continua a sussistere, accentuando le sue tendenze mistiche e religiose, dietro gli avviamenti di Sinesio, di Nemesio e del falso Dionigi Areopagita. — Sua vitalitá tenace fino ai secoli del

Rinascimento. — II. TENDENZE, ATTEGGIAMENTI E FORME INDIRETTE DELLA SPECULAZIONE ESTETICA NELL'ANTICHITÁ: I TRATTATISTI E GLI STORICI DELLE ARTI FIGURATIVE, GLI SCRITTORI DI TECNICA E DI CRITICA. — Valore estetico dei trattati d'arte: elementi filosofici delle storie, delle critiche e delle descrizioni concernenti le arti figurative; Pablo de Céspedes e Pindaro. — Importanza della tecnica nella considerazione pratica o storica o teorica delle arti figurative. — Quando nasce la critica artistica. — Tradizioni classiche a questo proposito: i primi certami artistici; valore attribuito alla «somiglianza»; forme primordiali di critica; i canoni di bellezza. — I primi autori di trattati d'arte: Panfilo, Apelle, Policleto, Eufranore, Senocrate, Metrodoro. — Le scuole d'arte. — Documenti sopravvissuti al naufragio delle opere classiche attorno le arti figurative. — Il canone ciceroniano di artisti greci; la teoria dell'immagine nel *Brutus*: suo scarso valore scientifico. — La critica artistica di Cicerone nelle *Verrine*: sua insufficienza. — Le arti figurative nella *Poetica* oraziana: esclusione della bellezza «irrazionale». — Rinnovamento e idealizzamento dello spirito di alcuni versi oraziani, operato da Michelangelo. — Confusione fatta da Orazio tra le abilitá tecniche e le virtú artistiche. — Considerazioni teoriche attorno le arti nelle *Epistole* di Lucio Anneo Seneca il filosofo: l'arte imitazione della natura; Dio sostituito come unica causa alle cinque cause platoniche e aristoteliche dell'opera d'arte; tentativo di conciliazione platonico-aristotelica fra l'«*eidos*» e la «idea»; preconcetti etici a danno delle arti. — Pregi e difetti della *Institutio* quintilianea; intuizione oscura di alcunché comune fra le arti; confusione delle attivitá pratiche con le estetiche. — Valore della critica di Quintiliano: importanza attribuita all'irrazionale e al suggestivo nelle arti figurative. — Antichi concetti greci ripresi da Quintiliano. — Il canone quintilianeo degli artisti greci a paragone col canone ciceroniano: le critiche di Max Bonnet e la difesa di Achille Beltrami. — Difetto fondamentale del canone: la mancanza di correlazione tra l'evoluzione delle arti figurative e l'evoluzione dell'oratoria, poste in rapporto fra loro da Quintiliano. — Giudizi quintilianei, interessanti e in parte personali. — Plinio e Vitruvio: affinitá e diversitá dei due scrittori. — I libri della *Naturalis Historia* concernenti le arti figurative (XXXIII-XXXVII). — Loro difetto fondamentale: la subordinazione della materia artistica all'ordine dei suoi mezzi tangibili d'espressione, e quindi sparpagliamento inorganico della materia. — Plinio scrittore: suoi pregi. — Plinio critico d'arte: sua vigile intelligenza e fine sensibilitá estetica; sicurezza della sua critica. — Debolezza dei suoi criteri teorici; l'arte-pedagogo; il vero e il verosimile. — Il valore della suggestione ben chiarito, e assurto a dignitá di precetto. — Vitruvio. — Incertezze

attorno all'epoca in cui fu composto il *De Architectura.* — Compendi che se ne fecero; Cezio-Faventino. — Dati biografici attorno Vitruvio. — Sua preparazione filologica e tecnica. — Scopi essenzialmente pratici dell'opera sua. — Complessitá e difficoltá del *De Architectura.* — Contenuto dei suoi dieci libri. — Monotonia dell'esposizione, deficienze letterarie del libro. — Sua importanza storica e scientifica. — Scarsa sensibilitá artistica di Vitruvio. — Sua definizione dell'arte pittorica, e invettive contro gli ardimenti dei pittori nuovi. — Condanna dell'inverosimile e dell'impossibile nell'arte; negazione dell'elemento fantastico puro essenziale dell'arte. — Teorie di Vitruvio attorno l'arte architettonica, derivate dall'antichitá greca, ed estensibili a speculazioni scientifiche e ad operazioni pratiche di vario genere. — L'*ordinatio,* la *dispositio,* l'*eurythmia,* la *symmetria,* il *decor,* la *distributio.* — Spiriti della teoria vitruviana attorno l'opera d'arte: importanza essenziale attribuita da Vitruvio alla «quantitá» e alla «qualitá» delle parti, nelle espressioni pratiche ed artistiche della vita: e quindi alla loro composizione e alle proporzioni. — Precedenti di codesto sistema dell'arte nell'antichitá classica: i mezzi meccanici adoperati dagli artisti greci a fissare le proporzioni delle loro figure; i canoni artistici; il canone d'Ippocrate. — Insufficienza di noi moderni a immaginare come la bellezza «tattica» e la simmetria agissero sugli antichi, affermata da uno studioso di Vitruvio, J. A. Jolles. — Errore di codesto studioso, e vana illusione degli antichi, di spiegare la spiritualitá dell'intuizione con la materialitá dell'espressione, e scorgere nei rapporti misurabili tra le parti singole di una o di varie opere il segreto della loro bellezza. — Come Plotino reagí piú tardi contro l'antico errore: diversitá fra proporzione e bellezza da lui nettamente stabilita. — III. LA LETTERATURA DESCRITTIVA GRECA ED ALESSANDRINA. SUA IMPORTANZA NEI RISPETTI DELLA CRITICA E DELL'ESTETICA. — I POETI. — GLI STORICI, I GEOGRAFI, I PERIEGETI. — I SOFISTI. — La descrizione è una forma di critica. — Descrizioni d'uomini, di paesi, d'opere d'arte esistenti. — Descrizioni d'opere d'arte «inventate». — La tendenza descrittiva che fu propria della letteratura greca influí notevolmente sul sorgere e lo svilupparsi della critica artistica. — Origini lontanissime della letteratura descrittiva greca. — Lo scudo di Achille, lo scudo d'Ercole, i poeti degli ἐσχηματισμένα. — Teocrito: sue attitudini alla descrizione; l'autunno nella *Festa delle primizie,* la coppa del capraio nel primo idillio, gli arazzi istoriati nelle *Siracusane*; rudimentale teoria del bello presso Teocrito. — Seguaci e imitatori di Teocrito; altri poeti descrittori: Mosco, il falso Anacreonte, i poeti dell'*Antologia.* — Poesia epigrammatica e dedicatoria; sua importanza storica ed artistica. — I poemi e gli epigrammi di Paolo Silenziario, di Giu-

liano d'Egitto e di Leonzio lo scolastico. — Continuitá della tradizione epigrammatica attorno le arti figurative fino all'alto Medio Evo: Eraclio. — Gli storici, i geografi e i periegeti: loro importanza nella letteratura descrittiva e riferimenti ad argomenti archeologici ed artistici. — Le conquiste d'Alessandro moltiplicano le opere di tal genere. — Opere perdute e frammenti superstiti: Nearco, Megastene, Pitea, Timostene, Dicearco, Agatarchide, Polemone, Eratostene; Polibio, Diodoro Siculo, Giuba II. — Importanza di quest'ultimo per la storiografia dell'arte. — Eliodoro. — Dione Crisostomo, precursore dei sofisti. — Plutarco: pregi e difetti delle *Vite*. — Dionigi d'Alessandria, Arriano, Pausania. — La letteratura sofistica: prevalenza in essa delle tendenze descrittive, che hanno pur un loro significato e un pregio non trascurabile. — I sofisti riprendono tradizioni letterarie giá osservabili nella letteratura greca e nell'alessandrina. — Loro lontani precursori: Speusippo, Teofrasto, Aristosseno di Taranto. — Valore dei *Caratteri* teofrastei, e loro diffusione in Italia nei secoli dell'Umanesimo e del Rinascimento. — La moda degli studi biografici nel terzo secolo avanti Cristo; Eraclide, Cameleonte: efficacia di codesti studi sullo sviluppo del gusto e della critica, specialmente quando dalle biografie degli artisti si risalí allo studio delle opere loro. — Antigone Caristio. — I biografi del terzo secolo dopo Cristo proseguono dunque l'opera iniziata dai loro proavi sei secoli innanzi. — Dalle biografie di personaggi realmente esistiti si procede a quelle di figure puramente immaginarie: i romanzi storici, i romanzi fantastici. — Antichi precursori: Ecateo d'Abdera, Evemero di Messina. — Seguaci e imitatori: Antonio Diogene, Giamblico, Eliodoro, Achille Tazio, ecc. — Il *Quadro di Cebete* va considerato isolatamente, e ha singolare importanza, per esservi l'allegoria filosofica rappresentata e descritta nella concretezza d'un dipinto. — Difetti di codesta singolare operetta dal punto di vista artistico; sua diffusione in Italia dal Rinascimento in poi. — Le tendenze biografiche e descrittive nelle opere di Luciano: superficialitá filosofica di codesto scrittore, compensata dal buon gusto e dalla vivacitá della fantasia. — Il canone di bellezza lucianeo. — Valore storico ed artistico delle descrizioni d'opere d'arte lasciate da Luciano. — I Filostrati: quanti e quali furono. — Filostrato di Lemno e le sue Εἰκόνες: dispute sulla reale esistenza delle opere d'arte da lui descritte; d'onde gli venne l'impulso alle sue descrizioni; la mania delle collezioni artistiche nel mondo romano. — Nelle Εἰκόνες di Filostrato, il vero si alterna col possibile, e il veduto con l'inventato. — Importanza scientifica dell'*Esordio* premesso da Filostrato alle sue *Immagini*: vi si afferma l'identitá delle arti figurative con la poesia, e si indicano le differenze create dalla tecnica dell'estrinsecazione fra la pittura e

la scultura, e il valore essenziale del chiaroscuro. — Varietá dei soggetti nelle *Immagini*, e acume delle descrizioni e dei giudizi. — Vi è anche affermato il valore dell'intuizione come pura fonte dell'immagine artistica; e vi son comprese notevoli osservazioni d'indole tecnica. — Imitazioni posteriori delle *Immagini* di Filostrato di Lemno. — Le Εἰκόνες del quarto Filostrato. — Osservazioni e giudizi notevoli che le rendono degne di studio. — Le Ἐκφράσεις di Callistrato. — Le tarde imitazioni bizantine. — Giovanni Eugenico. — Continuitá del «genere» attraverso la letteratura alessandrina, la bizantina e l'italiana. — Efficacia di tutto codesto patrimonio letterario classico attorno le arti figurative, sul Medio Evo e sul Rinascimento. — NOTA: Elenchi bibliografici di Plinio e di Vitruvio. — Appunti bibliografici su la fortuna del *Quadro di Cebete* in Italia, dall'invenzione della stampa in poi. . . . . . . pag. 51

NOTA.

I. *L'elenco bibliografico di Vitruvio* . . . . . pag. 135
II. *L'elenco bibliografico di Plinio* . . . . . . » 137
III. *Appunti bibliografici su la fortuna del «Quadro di Cebete» in Italia, dall'invenzione della stampa in poi* . . . . pag. 138

CAPITOLO II.

IL MEDIO EVO E L'ARTE CLASSICA.

I.

LA TRADIZIONE LATINA.

SOMMARIO: I. IL CRISTIANESIMO E LE ARTI FIGURATIVE NEL MEDIO EVO. — LE PRIME MANIFESTAZIONI DELL'ARTE CRISTIANA. — Le due maniere e le due vie diverse per le quali il patrimonio di idee e di conoscenze dell'antichitá classica attorno la teorica e la pratica delle arti, poté esser trasmesso al Medio Evo. — La tradizione latina e la tradizione bizantina. — Gli Arabi. — Opportunitá del presente studio. — Connessione del pensiero medievale col pensiero dell'antichitá e dell'epoca patristica. — L'amore per le arti figurative e il loro libero esercizio persistono nel mondo latino dopo il sorgere del Cristianesimo. — La scultura negli ultimi secoli dell' Impero romano. — Le importazioni straniere e la produzione latina. — L'arte industriale a Roma. — Gli artisti cristiani a servigio della religione pagana. — Biasimi della

Chiesa contro di loro. — Tertulliano (160-245). — La pittura nei primi secoli del Cristianesimo. — I ritratti dei Cesari. — L'editto di Diocleziano (301): il *pictor parietarius* e il *pictor imaginarius*. — I rescritti di Costantino (337) e di Valentiniano (374). — L'arte pura e l'arte decorativa. — Ausonio (309 circa-394) e le pitture di Treviri. — Sidonio Apollinare (430-487 circa) e le decorazioni pittoriche consuete al tempo suo. — Diffusione delle arti belle nel secolo quarto dopo Cristo, a scopo decorativo, nella loro classica indipendenza dai vincoli della nuova religione. — Gli argomenti favoriti della pittura profana nel secolo quarto e nei seguenti. — Nuove testimonianze di Ausonio. — Persistenza della moda del ritratto per tutti i secoli del basso Medio Evo. — Efficacia duratura della tradizione classica su le forme minori delle arti figurative e delle industriali. — Il mosaico; i dittici; i gioielli; le monete. — Atteggiamento favorevole assunto dalla Chiesa rispetto alle arti decorative, pur nelle forme classiche. — Importanza storica delle manifestazioni letterarie di codesto atteggiamento. — Opportunitá di raccoglierle e passarle in rassegna tutte insieme, quale che sia la loro provenienza. — Gli Ebrei consideraron sacrilego il culto prestato alle immagini; i cristiani, invece, ammisero, fin dagli inizi della loro fede, le arti figurative alla rappresentazione di argomenti religiosi. — Una distinzione troppo sottile a proposito delle immagini delle catacombe. — A quali bisogni soddisfacevano i cristiani mediante le arti figurative. — Necessitá degli emblemi e delle figurazioni a servigio d'un'arte di cosí sublime spiritualitá. — Le prime opere d'arte oggetto di culto: Berenice di Paneade e Gesú; una importante testimonianza di Eusebio da Cesarea (265-338 circa); dubbi non accettabili di alcuni moderni sul gruppo posto da Berenice; importanza, ad ogni modo, delle interpretazioni del gruppo formatesi negli antichi tempi cristiani; valore delle antiche tradizioni raccoltesi attorno alla Veronica. — Le immagini attribuite a San Luca. — Altri documenti del culto delle immagini nei primi secoli del Cristianesimo. — Le arti figurative a servigio della fede si sviluppano e si arrobustiscono con l'affermarsi sempre piú libero e vivace del Cristianesimo. — Unitá generale dell'arte cristiana in Oriente e in Occidente. — Prevalenza dell'Oriente nel creare i tipi e i simboli figurativi. — Pitture religiose dei secoli IV, V e VI. — Nella chiesa latina, nel suo primo millennio d'esistenza, non v'ha un istante di sosta in codesta ebbrezza d'arte religiosa. — Scarsa ripercussione occidentale del moto iconoclastico. — II. L'estetica religiosa nel Medio Evo. La tradizione cristiana ortodossa e l'eterodossa circa le arti figurative nei loro rapporti col culto. I Santi Padri, i Concili, i papi. — La questione delle immagini affrontata e risolta dalla Chiesa, non soltanto nella pratica, ma anche nella teoria. — Coi secoli si forma e conferma un

vero corpo di dottrine d'estetica religiosa. — Le poche voci avverse, delle quali la dottrina positiva finí per aver ragione. — I primi apologisti e le immagini: Origene, Minucio, Arnobio, Lattanzio (sec. III-IV). — Come vanno intese le loro affermazioni apparentemente ostili alle figurazioni sacre. — Il culto «diretto» e il culto «relativo»: distinzione necessaria, chiaramente posta dal Beato Girolamo nel secolo V, e solennemente confermata dal papa Gregorio II nel secolo VIII. — Opportunitá di far risaltare i valori spirituali del Cristianesimo in confronto dell'idolatria dei Gentili. — Difficoltá di far intendere al volgo dei credenti la distinzione profonda tra il culto «diretto» e il «relativo». — Confusione nella quale dovettero spesso cadere i proseliti poco colti e gli spiriti grossolani. — Il Concilio d'Illiberi (313?) e la sua decisione, variamente intesa, sulle immagini. — Eusebio (sec. IV) avversario delle immagini. — La sua lettera a Costanza Augusta, che gli aveva chiesto un'immagine di Cristo. — Impotenza delle arti, secondo Eusebio, a rendere degnamente la sacra effigie del Salvatore. — Filosseno vescovo di Gerapoli (sec. V) e il Trattato contro le immagini a lui attribuito. — L'Iconoclasmo. — Scarsa ripercussione delle teorie iconoclastiche in Occidente. — Significato da attribuire alle decisioni di Carlo Magno, e dei Concili di Francoforte (794) e di Parigi (825). — La tradizione favorevole al culto delle immagini, dominante la Chiesa occidentale e prevalente nell'orientale. — Il preteso Concilio apostolico d'Antiochia (verso la metá del I secolo), e il suo quarto canone sulle immagini. — Dubbi e discussioni sulla storicitá del Concilio e sull'autenticitá del canone. — Scetticismo del Funk e dello Hefele in proposito, fondato specialmente su motivi filologici. — Possibilitá d'una *sostanziale* esattezza storica del canone: importanza di questo, anche se falso, come documento della tradizione prevalente circa il culto delle immagini. — Il rapido svilupparsi del simbolismo nella fede cristiana ebbe nelle sue rappresentazioni figurative aiutatori ed eccitatori i Santi Padri. — Utilitá delle figurazioni simboliche agli scopi della fede. — San Clemente d'Alessandria (secoli II - III) e il simbolismo figurativo. — Pierio alessandrino e San Gregorio Taumaturgo, allievo d'Origene (secolo III): loro propaganda in favore delle immagini religiose. — San Metodio vescovo di Patara (secoli III - IV) e le immagini degli Angeli. — San Basilio Magno (329-379) riafferma l'utilitá religiosa delle rappresentazioni pittoriche. — San Gregorio Nazianzeno (329-390) e la superioritá didattica della pittura sulla parola. — San Gregorio di Nissa (331-400 circa): sua commozione nel contemplare una pittura del sagrifizio d'Isacco (frequenza di codesto tèma nelle figurazioni pittoriche medievali); suo paragone del Creatore col pittore, perseguente nelle sue immagini la bellezza dell'archetipo eterno. — Sant'Ambrogio (340 circa-397) e

le immagini di San Paolo. — San Giovanni Crisostomo (344 circa-407): sue esplicite affermazioni dell'utilitá derivante dalla contemplazione delle pitture sacre, ad accrescere l'intensitá del raccoglimento religioso; suoi paragoni tratti dall'arte pittorica. — Sant'Asterio d'Amasea (sec. IV): sue importanti attestazioni circa la diffusione delle immagini sacre in Oriente, e la loro efficacia sui fedeli. — Le sacre immagini tessute sugli abiti femminili. — Descrizione delle pitture che decoravano l'edicola sepolcrale di Santa Eufemia martire in Calcedone. — Gli antichi artisti greci ricordati a paragone dei cristiani: riaffermata superioritá della pittura sulla parola, a commuover l'animo dei fedeli, e ad elevarlo a pie meditazioni. — I tessuti storiati nel Medio Evo: il velo della Vergine (VII secolo); le stoffe onde Giustiniano aveva arricchito il tesoro di Santa Sofia; i tessuti fatti eseguire dai vescovi di Ravenna. Commercio che l'Oriente fece di codeste stoffe. — Prudenzio (384-4. .); sue descrizioni delle pitture da lui adorate ad Imola e a Roma: il *Peristephanon* e il *Dittochaeum*. — La questione della « visibilitá » di Dio Padre in forma umana. — Accenni di Prudenzio al valore pedagogico delle rappresentazioni figurate. — Sant'Agostino (354-430), avversario dell'eresia antropomorfista e dell'idolatria, ma fautore delle immagini. — Anch'egli ricorda le pitture del sagrifizio d'Abramo; ed esprime il suo sentimento favorevole, sull'efficacia religiosa delle sacre figurazioni. — San Paolino da Nola (353-431). — Le sue *Epistolae* e i *Poemata* contengono i documenti piú notevoli per l'illustrazione della storia dell'arte nell'epoca in cui egli visse. — Sulpicio Severo e Paolino: corrispondenza fra i due amici a proposito dell'effigie di Paolino. — Ne risultano la pia modestia del vescovo di Nola e, insieme, la sua fede nell'utilitá delle immagini. — Il concetto dell'arte-pedagogo è ripetutamente espresso da Paolino nei suoi epigrammi. — Gli artisti, diretti e istruiti generalmente, nel Medio Evo, dai vescovi e dai preti. — Il *Poema XIX:* Paolino non vi descrive soltanto, con fantasia poeticamente commossa, le pitture che adornavano il tempio di San Felice, ma vi assume a dignitá di teoria i suoi concetti sul valore e l'utilitá religiosa delle figurazioni pittoriche d'argomento sacro. — Sisto III (432-440) si giova dei mosaici a scopo didattico, per raffigurare visibilmente tutti i soggetti evangelici allegabili in favore di un dogma, e per combattere in modo intelligibile anche ai profani l'eresia di Nestorio. — Olimpiodoro e San Nilo (sec. V): utilitá delle pitture sacre in pro degli analfabeti, affermata dal santo Abate del Monastero del Monte Sinai. — San Cirillo d'Alessandria discorre del modo come si possan superare pittoricamente le difficoltá della rappresentazione d'una serie di scene sacre. — Severiano di Gabala (sec. V) sostiene l'ortodossia delle figurazioni religiose. — Rispondenza fra le esortazioni degli uomini di

chiesa e la pratica delle arti figurative nel secolo V e nel VI. — Il secolo VI: le controversie costantinopolitane sui caratteri da dare all'immagine di Cristo. — Sant'Anastasio Sinaita e il suo «canone» artistico dell'immagine di Cristo. — Manifestazioni del V Sinodo generale di Costantinopoli (553) in favore del culto delle immagini. — San Gregorio di Tours (sec. VI): le sacre immagini onorate di culto anche nelle case private, «*ad commemorationem virtutis*». — L'antica distinzione fra il culto «diretto» e il «relativo» è sempre tenuta presente. — Le proteste di Simeon Magno dal Monte Thaumasto. — San Gregorio Magno (590-604) a torto fatto passare da alcuni come un nemico delle immagini. — Il suo concetto sull'utilitá delle figurazioni pittoriche è chiaramente espresso nelle lettere inviate a Secondino eremita e a Sereno vescovo di Marsiglia. — La croce d'argento e l' immagine di Cristo da lui donate a Sant'Agostino di Canterbury. — Il concetto utilitario delle arti figurative negli scrittori religiosi del secolo VII. — Leonzio di Cipro e le pitture religiose. — San Sofronio (sec. VII) e il miracolo dei Santi Ciro e Giovanni. — Sant'Anastasio Sinaita (sec. VII), autore d'una delle piú veementi ed efficaci esaltazioni del culto delle immagini, che a noi sian giunte dall'epoca medievale. — Benedetto Biscop, abate di Weremouth (sec. VII), e le immagini donategli dal papa Agatone. — Suoi concetti, attestati dal venerabile Beda, sull'utilitá, massime per gli ignoranti, delle rappresentazioni pittoriche. — Il sesto Sinodo dei vescovi orientali a Trullo (692): la figurazione della realtá stessa, che dava «l'evidenza della legge», preferita alle rappresentazioni simboliche. — Le affermazioni piú fiere in favore delle immagini si hanno durante la grande controversia iconoclastica del secolo VIII. — Sant'Atanasio. — Le due lettere di San Gregorio II (715-731) a Leone Isaurico. — Il piú eloquente difensore delle immagini: San Giovanni Damasceno (prima metá del secolo VIII). La sua orazione contro Costantino Copronimo. — L'argomento piú valido dei sostenitori delle immagini è sempre l'efficacia religiosa che potevano esercitare le rappresentazioni figurate delle veritá cristiane. — I concetti giá espressi da San Paolino, da San Nilo, da San Gregorio Magno, da Benedetto Biscop, son ripresi e piú distesamente sostenuti da San Giovanni Damasceno. — Il settimo Concilio di Nicea (787) risolve definitivamente, dal punto di vista ortodosso, la controversia delle immagini. — Canoni che vi furono stabiliti in proposito. — La tradizione ortodossa ne esce per sempre raffermata. — Le considerazioni puramente artistiche rimasero estranee a codesta estetica rudimentale e utilitaria. — Il Sinodo d'Arras (1025) riconferma l'utilitá delle pitture per gl'illetterati. — Il vescovo Geoffroi e le pitture della sua cattedrale. — L'epigramma famoso dell'abate Sugero sull'utilitá religiosa delle arti figurative. — III. INFLUSSI

E RESIDUI PAGANI NELL'ARTE CRISTIANA DEL MEDIO-EVO: AVVIAMENTI TECNICI E LETTERARI. — TECNICA, CHIMICA ED ALCHIMIA DEGLI ANTICHI, CONSERVATE NELLA TRADIZIONE PRATICA E LETTERARIA DEL MEDIO EVO.— La religione cristiana non rigettò dunque mai l'opera delle arti figurative; anzi ne avvalorò l'uso pratico con le teorie dei suoi Santi e coi dettami dei suoi Concili. — Quindi non mancò mai nel Medio Evo il contatto fra l'arte e la vita. — Ma l'arte classica non ismarrí a un tratto le sue caratteristiche, e la Chiesa non tralasciò per questo di giovarsene. — Residui classici nelle rappresentazioni cristiane dei primi secoli. — Gli ornati grecoromani nelle catacombe. — Il simbolismo pagano rifatto cristiano. — Le figurazioni delle Sibille. — I sarcofagi. — La favola di Prometeo e il racconto biblico della creazione dell'uomo e del peccato originale. — L'architettura primitiva cristiana foggiata sulle forme consuete degli edifizi pagani, pubblici o privati. — L'allegoria dell'anima elevata dall'amor divino, rappresentata nella forma visibile di Psiche. — Gli dèi dell'Olimpo associati con la croce, sulle monete. — Gesú rappresentato nelle sembianze del Buon Pastore, di Orfeo, di Ulisse, di Apollo, di Giove. — La Vergine e Giunone. — I santi e gli antichi filosofi. — Persino gli Ebrei subiscono l'ascendente dell'arte classica. — Le necropoli ebraiche di Roma decorate di pitture come i cimiteri cristiani. — L'arte del Medio Evo, concludendo, non poté nemmeno romperla con le tradizioni tecniche dell'arte classica, i cui insegnamenti non si trasmisero solo oralmente, per tradizione, bensí anche per iscritto, in forma letteraria. — Posto cospicuo che spettò a Roma in codeste comunicazioni d'insegnamenti e di precetti. — Roma, il piú grande emporio librario e artistico dell'Occidente durante il Medio Evo. — Argomenti esteriori della continuitá della tradizione tecnica, rudimentalmente estetica, anche in forma erudita e letteraria. — Ricettari di chimica e d'alchimia; trattati attorno le pietre e le piante. — La tradizione misteriosa d'Oriente si fonde con la tradizione pratica d'Occidente.— Fortuna medievale dei trattati di Plinio e di Vitruvio.— Scarsi documenti della loro tradizione manoscritta. — Le ricerche di N. Manitius attorno i manoscritti di opere classiche conservati nelle biblioteche medievali. — Come codeste ricerche attendano ancora di essere integrate da ulteriori indagini. — L'Italia tiene un posto d'onore nella conservazione e diffusione dei manoscritti d'opere classiche durante il Medio Evo. — Ancora del mercato librario a Roma. — Carlo Magno, e i manoscritti di Plinio e di Vitruvio. — Riprove della vitalitá del Trattato vitruviano attraverso tutto il Medio Evo. — Il compendio di Pietro Diacono. — Coincidenze e differenze della tradizione orientale e dell'occidentale attorno la pratica delle arti nel Medio Evo. — Le due tradizioni, la romana e la bizantina, paiono con-

fluire singolarmente nella Badia di Montecassino. — Dalla loro fusione nascerá un'arte composta, che innoverá a sua volta l'antica tecnica e gli spiriti dell'arte nostra . . . . pag. 143

NOTA.

I. *Artisti cristiani a servigio del paganesimo* . . pag. 211
II. *Il Concilio d'Illiberi* . . . . » 213
III. *Una voce contro le immagini* . . . . . . » 215
IV. *Figurazioni cristiane negli abiti e nei tessuti in genere* » 217
V. *Le sculture, i dipinti e le stoffe istoriate di Santa Sofia* » 222

CAPITOLO III.

IL MEDIO EVO E L'ARTE CLASSICA.

II.

LA TRADIZIONE BIZANTINA.

SOMMARIO : I. BISANZIO. LA RELIGIONE CRISTIANA E L'ARTE CLASSICA NELL'IMPERO D'ORIENTE. — La seconda via, per la quale la teoria e la pratica dell'arte classica poterono esser trasmesse al Medio Evo: l'Impero bizantino. — Ingiusta valutazione che si suol fare della civiltá bizantina: un famoso giudizio di I. Taine. — «Bizantino» e «bizantinismo», fatti sinonimi di futile, noioso, inutile, e peggio. — Varia e non volgare vitalitá di Bisanzio, tra il secolo V e il XV: apogeo dell'arte sotto Giustiniano (527-565). — La persecuzione delle immagini, nei secoli ottavo e nono, finisce per provocare un mirabile rinnovamento delle energie artistiche in Oriente. — Gloriose vicende della civiltá bizantina nei secoli IX-XII. — La presa di Costantinopoli (1204). — Il dominio dei Paleologi. — Universalitá di Bisanzio nel Medio Evo. — Bisanzio capitale del lusso, del commercio e dell'arte. — Tendenze volgarizzatrici dell'arte bizantina: sue attitudini all'astrazione. — Legami dell'arte bizantina con l'arte classica; la mitologia ellenica e la religione cristiana. — I discepoli di Simon Mago; i Carpocraziani. — Leggende bizantine. — Il tipo artistico di Gesú e quello di Giove; la Madonna e Minerva; i Santi cristiani e i filosofi pagani. — Sopravvivenza dei ricordi classici nell'arte decorativa bizantina. — Assieme coi caratteri dell'arte greca furon tramandati al Medio Evo, per mezzo di Bisanzio, anche gli antichi procedimenti della sua tecnica. — Tutto questo è indizio d'una piú vasta sopravvivenza del pensiero classico nel Medio Evo orientale. — Bisanzio arricchita da Costantino dei capolavori dell'arte

greca. — Intimi legami che strinsero sempre, a Bisanzio, l'arte con la letteratura e con le idee morali. — La religione pagana e la filosofia. — La Chiesa cristiana s' identifica con la nazione greca: giudizi di Sant'Anastasio, San Gregorio, San Basilio, sulla civiltá greca. — Clemente Alessandrino e l'arte. — Il pensiero e la cultura classica dominano il mondo orientale con la filosofia e con l'arte. — Il greco, linguaggio sacro e idioma nazionale. — Motivi che favorirono il prevalere dell'elemento greco a Bisanzio. — Sopravvivenza della lingua latina nell'Impero d'Oriente. — Vani tentativi di stabilire un confine preciso fra la letteratura greca e la bizantina. — L'editto di Giustiniano contro la Scuola d'Atene (529): suoi scarsi effetti a danno della cultura ellenica. — I programmi scolastici del secolo sesto. — Un savio giudizio del Krumbacher. — Legami tra la religione e la vita a Bisanzio, intimi e continui. — Impronta religiosa dell'autoritá imperiale; motivi religiosi di turbamenti politici. — Impronta essenzialmente religiosa dell'arte; l'arte cristiana, arte officiale dell'Impero. — Eusebio da Cesarea e i manoscritti delle Sacre Scritture. — Eccessi sacrileghi di codesta compenetrazione della religione con le funzioni usuali della vita. — Esempi memorandi di pietá, lasciati da artisti bizantini. — I canoni artistici e il simbolismo orientale. — Il monachesimo e la Chiesa nel mondo orientale: giudizi fondamentalmente giusti, ma esagerati, sull'azione esercitata dal monachesimo. — Cultura intellettuale ed artistica del monachesimo: virtú e difetti dei monaci bizantini. — Tendenze apostoliche della religione e dell'arte d'Oriente. — La religione cristiana, mezzo di conservazione e di diffusione dell'arte classica. — I Bizantini studiosi della filosofia e della tecnica artistica. — Le scuole di Costantinopoli, d'Atene e d'Alessandria. — Sopravvivenza del pensiero greco nell'Impero d'Oriente. — Stefano d'Alessandria, Giovanni Damasceno, Fozio, Areta, Michele Psello, Giovanni Italo. — I rapporti fra le arti e la religione, studiati e discussi. — Coricio di Gaza, San Niceforo Patriarca, Costantino Porfirogenito. — La tecnica bizantina: importanza preponderante attribuita nella pittura al colorito sul disegno. — II. Irradiazione del pensiero e dell'arte bizantini nelle terre d'Occidente. Le tre «questioni bizantine». — Condizioni eccezionali che favorirono l'espansione della civiltá bizantina. — Floridezza delle arti industriali a Bisanzio. — La capitale dell'Impero d'Oriente, cittá leggendaria, sognata dai popoli lontani, visitata ed esaltata dai forestieri, cantata dai poeti. — La flotta mercantile di Bisanzio, signora del commercio mediterraneo. — I giudizi di A. Springer sull'energia espansiva dell'arte d'Oriente. — Pur proponendosi di evitare le esagerazioni di due scuole tra loro avverse, lo Springer tende a sminuire soverchiamente, anzi a negare quasi del

tutto l'efficacia dell'arte bizantina sul mondo non bizantino. — Egli discute il valore delle testimonianze di Leone d'Ostia, e giunge ad escludere persino l'esistenza d'una « questione bizantina » circa l'Occidente! — Incoerenze e contraddizioni nei ragionamenti dello Springer. — Egli nega valore probatorio ai fatti particolari, per l'efficacia dell'arte d'Oriente sull'arte occidentale; ma, quando gli occorra, fiancheggia la sua tesi di argomenti particolarissimi. — Errore nel quale egli cade, negando implicitamente qualsiasi affinitá intellettuale artistica o religiosa fra l'Italia centrale e settentrionale, e Bisanzio. — La scultura italiana e la bizantina: per quali motivi mancano in genere, per cotale arte, rapporti chiaramente sensibili fra Bisanzio e l'Italia. — L'efficacia artistica d'un popolo sur un altro popolo, non è necessario argomento di scarsa originalitá in chi la subisce. — L'efficacia esercitata dall'arte bizantina sull'italiana è storicamente accertata. — La prima questione bizantina: i mosaicisti campani del quinto secolo e gli elementi non autoctoni dell'arte loro. — La seconda questione bizantina: efficacia reale esercitata dall'arte bizantina sul Mezzogiorno d'Italia. — L'« ellenizzamento » di Roma, dal secolo sesto in poi: la colonia greca a Roma; i monaci basiliani. — Il dominio bizantino sull'Italia meridionale. — L'invasione religiosa si accompagna alla conquista politica. — Le conclusioni del Bertaux: uniforme colorito orientale dell'arte religiosa in tutta Italia, dopo il secolo sesto. La terza questione bizantina: importanza dell'arte bizantina nel risveglio e nello sviluppo dell'arte occidentale dal secolo undicesimo in poi. — L'arte basiliana e l'arte benedettina. — Niun dubbio v'ha sui caratteri orientali dell'arte basiliana di Calabria, di Puglia e di Basilicata. — Caratteri bizantini delle pitture dell'ottavo e del nono secolo nelle chiese cassinesi. — Il secol d'oro dell'Abbazia di Montecassino: Richerio, Teobaldo e Desiderio. — Rapporti artistici fra Montecassino e Bisanzio. — I maestri d'arte bizantini a Montecassino. — Dissenso fra gli studiosi circa la reale importanza da attribuire a codesti fatti. — Ma l'efficacia esercitata da Bisanzio su l'arte benedettina italiana, fu prolungata e manifesta, per quanto temperata dagli insegnamenti dell'arte romana del secolo ottavo e del nono, e, forse, dell'arte carolingia e germanica. — III. Insegnamenti tecnici trasmessi da Bisanzio all'Italia. — Gli Arabi e l'Italia. — La tecnica bizantina appresa a Montecassino. — Rapporti intimi che unirono nel Medio Evo le arti figurative con la chimica. — Industrie chimiche passate in Italia dall'Oriente, assieme coi segreti della tecnica artistica. — L'efficacia orientale sui primi trattati d'arte composti in Italia. — Gli studi di Pietro Diacono. — La cultura araba, fondamentalmente ellenica. — Gli Arabi, prosecutori e propagatori della civiltá classica. — Come essi conobbero la filoso-

fia neoplatonica. — Azione della cultura araba su Bisanzio, sulla Sicilia e sull'Italia meridionale. — L'invasione araba in Italia. — Tracce artistiche del loro dominio. — Gli Arabi e l'alchimia . pag. 225

NOTA.

Le sei « cause » dell'immagine; l'ombra e l'immagine; la descrizione e la pittura, secondo San Niceforo patriarca . . . pag. 271

CAPITOLO IV.

ESTETICA, ALCHIMIA E SCIENZA DEI COLORI NEL MEDIO EVO.

SOMMARIO: I. IL MEDIO EVO E LA FILOSOFIA GRECA. — Quanta parte della teorica e della pratica dell'antichità classica attorno le arti figurative il Medio Evo conobbe e fece sua? — La diffusione della cultura greca nel mondo occidentale durante il Medio Evo fu effettivamente piú vasta e profonda di quel che non consentisse a suo tempo il Comparetti; ce ne persuade quel processo di riabilitazione del Medio Evo, ch'è vanto degli storici moderni. — I tredici papi d'origine orientale che tennero il soglio nel secolo settimo, e la colonia greca a Roma, con le sue chiese, i suoi conventi, la sua *schola* e le sue librerie. — Roma, emporio librario del mondo dal settimo al decimo secolo. — Effetti della propaganda ellenofila dei papi, e dei religiosi minori, e dei laici. — Cultura greca a Napoli, in Calabria, nelle Puglie, durante il secolo ottavo. — Documenti della cultura greca in Italia dal secolo nono all'undicesimo: l'abate del monastero di Sant'Ambrogio in Milano; Arnolfo; Landolfo; il monaco nonantolano; Liutprando e il suo maestro; Gonzone; i duchi (Sergio, Gregorio ed Anastasio), i prelati, i sacerdoti, e le monache di Napoli; le scuole di Nardò; i Basiliani di Calabria; i poeti e i maestri greci di Sicilia. — Bibliografia della cultura greca in Italia durante il Medio Evo. — La filosofia e quindi l'estetica greca non furono di solito studiate direttamente nel Medio Evo; ciò non ostante se ne ebbe conoscenza piú che mediocre. — La patristica si svolse in una civiltá imbevuta d'idee greche; la scolastica ebbe esperienza notevole di gran parte del pensiero ellenico. — Quanta parte delle opere di Platone fu nota al Medio Evo, e per qual mezzo. — Gonzone, e Platone e Aristotele. — La risposta di Leone abate di S. Bonifazio alle chiese franche, malamente intesa da taluno. — Gli elogi dell'arcivescovo Alfano agli scrittori classici,

poeti, poligrafi e filosofi. — Sant'Agostino dá a conoscere agli studiosi del suo tempo la filosofia platonica, legittimandone le teorie compatibili coi dettami del Cristianesimo. Egli si pronunzia in favore della reminiscenza platonica, e si attiene sostanzialmente alla teoria innatistica. — I concetti estetici di Platone non esercitarono molta efficacia nel Medio Evo, eccetto che su Clemente Alessandrino, sul falso Areopagita e, in parte, su San Tommaso d'Aquino. — Piú e meglio che Platone l'etá di mezzo studiò e comprese Aristotele, fin dai suoi primi secoli. — La traduzione boeziana dell'*Organon;* il culto medievale per la dialettica; i primi scolastici e la metafisica e la fisica aristoteliche. — L'*Organon* riposto in onore dal ven. Beda, da Isidoro di Siviglia e da Alcuino; il *De interpretatione* e le *Categorie,* tradotti da Boezio. — Le piú tarde versioni dei *Topici,* degli *Analitici,* dei *Ragionamenti sofistici,* degli *Analitici secondi.* — Meno studiate furono la *Metafisica,* la *Fisica* e il *De Anima*; sconosciuta o del tutto obliata dagli studiosi medievali rimase la *Poetica.* — Deformazioni singolari cui andò soggetta la figura d'Aristotele nelle leggende medievali; Dante e Joffroi de Waterford. — Maggior diffusione e ripercussione ebbero le teorie dei pitagorici e neopitagorici, e dei neoplatonici. — L'Aritmetica e Pitagora nel *De nuptiis Philologiae et Mercurii.* — Sant'Agostino cristianizza la concordia dei numeri pitagorici. — Riflessi pitagorici nel posteriore svolgimento della filosofia medievale: le dottrine di Alano de Lilla sulla natura dell'anima. — I Padri, e compilatori e traduttori vari tramandano attraverso l'etá di mezzo molte dottrine pitagoriche. — Azione esercitata in questo senso dal commento di Calcidio al *Timeo.* — Importanza della nozione che il Medio Evo ebbe del sistema pitagorico, chi rifletta che la classificazione medievale delle arti liberali collimava compiutamente con gli spiriti della filosofia pitagorica. — L'estetica si fonde per tal modo con la metafisica e con la teodicea. — Non minore efficacia esercitò sul Medio Evo la filosofia neoplatonica: sua vitalitá e singolare importanza. — Suoi riflessi nella teologia cristiana. — La filosofia neoplatonica agisce fortemente sugli spiriti cristiani, sebbene, certamente, piú sugli orientali che sui latini. — Nemesio, Sinesio, Enea di Gaza, lo pseudo Dionigi Areopagita, la patristica. — Documenti della conoscenza della filosofia neoplatonica nel mondo occidentale. — I Commenti di Apuleio, di Calcidio, le Opere di Massimo il Confessore e dello pseudo Dionigi studiate assiduamente dagli scolastici e dagli antiscolastici. — I papi e le opere dello pseudo Dionigi. — G. Scoto Eriugena (sec. IX), Sant'Anselmo (sec. XI), Giovanni Saraceno (sec. XII) studiano e divulgano gli scritti dello pseudo Areopagita. — Dionigi, «oracolo del misticismo nel Medio Evo». — Valore di codesti precedenti nei rispetti dell'e-

stetica medievale. — Gli scolastici non ebbero una vera e propria scienza del bello; ebbero bensí idee attorno le arti, non raccolte a sistema. — Illegittima meraviglia del De Wulf, perché i teorici del Medio Evo non trassero ispirazione dalla fioritura delle arti belle. — La tecnica costantemente confusa nel Medio Evo con l'estetica. — Il periodo enciclopedico del neoplatonismo. — Il neoplatonismo e l'alchimia. — II. L'ESTETICA DI SANT'AGOSTINO E QUELLA DI SAN TOMMASO. — I problemi dell'arte trascurati dall'eclettismo filosofico della patristica. — Sant'Agostino non li ignora, e talvolta si prova ad affrontarli. — L'armonia, concetto fondamentale del suo sistema estetico. — La distinzione tra materia e forma posta da S. Agostino, e l'impossibilitá dell'esistenza di materia senza forma, da lui asserita. — Il suo libro smarrito *De pulchro et apto;* vi era posta la vecchia distinzione fra un bello in sé e un bello relativo, ma il Santo riconobbe anche l'esistenza di una bellezza fisica indipendente dalla bellezza morale. — I suoi concetti della *convenientia* e dell'*aptum*. — San Tommaso. — Con lui il Medio Evo acquista il piú grande filosofo dell'arte onde possa gloriarsi. — Sul bello e sull'arte egli ebbe concetti chiari e precisi, suoi personali, superiori in parte a quanto s'era pensato fino ai tempi suoi. — La razionale distinzione del buono dal bello, da lui affermata e dimostrata. — L'essenza della bellezza consistente nell'«integritá», nella «debita proporzione» e nella *claritas*. — Valore preciso da attribuire alla *claritas:* mezzo fantastico e mezzo intellettuale, a significare insieme il bello, e l'evidenza tra sensibile e intelligibile del bello. — Il commento al *De divinis nominibus* dello pseudo Dionigi, attribuito a San Tommaso. — Vi sono ancor meglio chiariti gli elementi del bello secondo la filosofia tomistica. — La consonanza - *subjectum* e la *claritas-essentia rei,* elementi della bellezza. — Il *subjectum* comune al bello e al buono; l'*essentia rei,* peculiare del bello. — Bellezza dell'immagine indipendentemente dal valore morale della cosa rappresentata. — Codesti concetti si adatterebbero perfettamente alla definizione dell'arte pittorica. — I rapporti fra materia e forma secondo San Tommaso. — Impossibilitá asserita dell'esistenza di materia senza forma, e legittimitá dell'esistenza di forma senza materia. — Distinzione tra la forma sostanziale e la forma accidentale. — La forma accidentale dei corpi artificiali procedente dalla concezione dell'artista e preesistente in essa. — Definizione dell'arte, quale *recta ratio factibilium,* in contrapposto con la prudenza, *recta ratio agibilium.* — L'arte è un abito operativo, che solo per alcuni rispetti conviene con gli abiti speculativi. — La distinzione fra l'arte e la scienza etica è netta e sicura nella filosofia di San Tommaso. — Il bene dell'arte va ricercato non nell'artefice, ma nell'«artificiato»; al contrario del bene della prudenza, che ri-

siede in colui che opera, e consiste nell'atto stesso dell'operare. — Diverso modo onde si percepiscono le veritá dell'intelletto pratico, e quelle dello speculativo. — Valore del sistema estetico di San Tommaso. — La distinzione ch'ei pose fra bello e buono e fra arte e morale fu la piú sicura conquista dell'estetica medievale. — III. L'ALCHIMIA NELL'ANTICHITÁ CLASSICA E NEL MEDIO EVO. SUOI RAPPORTI CON LA RELIGIONE E CON LA FILOSOFIA. — I neoplatonici e i neopitagorici, legittimi proavi degli astrologi, degli alchimisti e degli artisti medievali. — L'alchimia apparecchia il risorgere dei trattati puramente tecnici e precettistici attorno le arti figurative. — Suoi scopi scientifici e pratici. — La coerenza e fondamentale unitá di tutte le cose create, secondo i filosofi neoplatonici e gli alchimisti. — Intimi rapporti che se ne dedussero, fra le scienze empiriche e le dottrine filosofiche e le credenze religiose. — Gli studi di Andrea Berthelot sull'alchimia: loro pregi e difetti. — Scopo finale che vi è conseguíto: la dimostrazione della vitalitá storica dell'alchimia, dall'antichitá al Medio Evo ed al Rinascimento. — L'alchimia precede il sorgere della chimica. — Si manifesta, in qualitá di scienza organicamente complessa, all'epoca della caduta dell'Impero romano; ma le sue origini risalgono ad epoca molto piú remota. — Si forma forse in Egitto, dalle conoscenze pratiche dei mestieri artistici e da misteriose tradizioni religiose; ma alla sua composizione recano elementi svariati altre nazioni, e religioni e filosofie diverse. — I procedimenti industriali a Babilonia e il sistema delle scienze occulte orientali. — Gli Ebrei e gl'insegnementi alchimistici. — La Gnosi e l'alchimia. — La Chiesa cristiana ripudia ogni rapporto con la scienza ermetica, ma non consegue di distogliere i fanatici dalle loro speculazioni chimiche e mistiche. — Elementi religiosi nelle opere degli alchimisti medievali. — Stefano, Eraclio, Zosimo Panopolitano. — Gli angeli decaduti, inventori dell'alchimia. — Clemente Alessandrino e Tertulliano fieramente avversi alle speculazioni ermetiche. — Operette alchimistiche attribuite a San Tommaso. — Il «Filosofo Cristiano». — Rapporti fra la filosofia e l'alchimia, esistenti sin dalla piú remota antichitá. — L'alchimia e la filosofia platonica. — Il concetto platonico della materia una e polimorfa, e degli elementi capaci di trasformazione. — La scuola ionica, la pitagorica, e l'«arte sacra». — Singolari documenti dei rapporti dell'alchimia con la filosofia greca. — I filosofi greci annoverati tra gli alchimisti. — Nuovi elementi filosofici dedotti dagli alchimisti nelle loro dottrine. — I neoplatonici e l'alchimia. — Sinesio e Olimpiodoro, i piú antichi commentatori mistici e filosofici delle dottrine ermetiche (IV-V secolo d. Cr.). — Gli alchimisti e il *Quadro di Cebete*. — Argomenti che dánno maggior rilievo ai rapporti della filosofia pitagorica e della

neoplatonica con la scienza alchimistica. — L'esistenza della quale si protrae fino al secolo decimosettimo, cosí in Occidente come in Oriente, non ostanti le persecuzioni e i divieti, prima, degli imperatori romani, poi della Chiesa cristiana. — Letteratura alchimistica d'Occidente, in prosa e in verso, copiosissima. — Vicende dell'alchimia in Oriente, sin dopo la caduta di Bisanzio in potere dei Turchi. — Fortuna dell'alchimia presso gli Arabi. — Il *Kitab-al-Fihrist* di Ibn-Abi-Yacoub e la *Summa Perfectionis* di Al-Djaber. — Gli studi alchimistici rifioriscono dopo il Mille in Occidente, per opera degli Arabi di Siria e di Spagna e de' Bizantini. — IV. Intimi rapporti dell'alchimia con la scienza dei colori e con la tecnica delle arti plastiche, dall'antichitá classica al Rinascimento. — Naturale partecipazione e confusione della chimica con l'alchimia fin dalle prime origini della scienza ermetica. L'uso delle ricette tecniche accompagnato costantemente da formule magiche e da cerimonie rituali. La chimica medievale tecnica ed artistica si riallaccia con la chimica preistorica, con la chimica degli Egiziani e con l'alchimia greca ed araba. — Importanza dei colori nelle cerimonie delle religioni positive e nelle speculazioni filosofiche, e loro rapporti con le vicende dell'arte e dell'alchimica, nell'estremo Oriente, nell'Egitto, presso i Caldei, i Fenici, i Persiani, i Greci, i Romani. — I libri *Dei colori* attribuiti ad Aristotele ed a Teofrasto. — I colori nella liturgia cristiana. — Nulla di strano che gli alchimisti medievali, seguendo gl'insegnamenti delle religioni e della filosofia, attribuissero ai colori significazione ed importanza singolari. — La tintura dei metalli reputata preludio e accompagnamento necessario della trasmutazione dei corpi. — Tinture perfette ed imperfette. La *xanthosi*, la *leucosi*, la *melanosi* e la *iosi*. — Democrito e la tintura dei metalli. — Gli alchimisti affermano l'esistenza d'una tintura unica da applicare a tutte le sostanze; ma spesso subiscono l'attrazione della tecnica industriale ed artistica. — Contatti dell'alchimia con le arti figurative negli scrittori greci e bizantini. — L'arte della parola e quella della musica poste dagli alchimisti a paragone con l'arte della chimica. — Opportunitá e spesso necessitá tradizionali per gli artisti, di fabbricarsi i colori occorrenti alla pittura. — Intervento inevitabile delle ragioni tecniche nelle invenzioni fantastiche. — Limiti frapposti dalla materia all'ispirazione. — L'artista speziale, medico, alchimista, nel Medio Evo. — I monaci artisti e scienziati. — Un curioso errore del Libri a proposito degli alchimisti e dei pittori. — I pittori, nell'antichitá classica e nel Medio Evo, furono tutti, poco o molto, alchimisti. — Tutto ciò ha giá una consacrazione storica nelle opere di Plinio e di Vitruvio, e nei ricettari medievali, numerosissimi, conservati nelle nostre biblioteche. — Per non diversi motivi

durarono ininterrotti nell'antichitá e nel Medio Evo i rapporti fra la scienza ermetica e le arti plastiche. — Le nozioni chimiche sui metalli e sul vetro si accompagnano quasi costantemente ai precetti sul loro uso artistico e industriale. — Il papiro X di Leyda. Altri prontuari tecnici ed artistici dei Bizantini. — Trattati medievali dell'arte vetraria, e fortuna di codesta arte nel Medio Evo. — L'alchimia, connettendosi alla tecnica delle arti figurative, viene dunque a costituire un non trascurabile capitolo della storia dell'estetica nel Medio Evo . . . . pag. 273

NOTA.

I. *La proporzione e l'armonia, razionali motivi della bellezza, secondo Sant'Agostino* . . . . pag. 345

II. *La distinzione del Buono dal Bello, e dell'Arte alle Virtú intellettuali e morali, secondo San Tommaso d'Aquino* . . pag. 346

III. *Elementi cristiani nelle formule magiche e nei precetti tecnici degli alchimisti medievali* . . . . pag. 350

CAPITOLO V.

LE ENCICLOPEDIE.
I PRIMI TRATTATI D'ARTE MEDIEVALI.

SOMMARIO: I. TEORIA E PRATICA DELLE ARTI FIGURATIVE NELLE ENCICLOPEDIE MEDIEVALI. — Valore che ebbero e funzione storica che esercitarono le enciclopedie durante il Medio Evo. — Esse tennero luogo, per le singole scienze e le arti, dei trattati speciali, o smarriti o dimenticati e mal noti. — Quel che non è il caso di cercarvi, e quel che si è sicuri di rinvenirvi. — Il contenuto rimane in esse invariato attraverso le mutate disposizioni della materia. — Inutilitá di passarle tutte in rassegna. — Ci contenteremo di assumere ad esempio delle altre lo *Speculum majus* di Vincenzo da Beauvais. — Il contenuto dello *Speculum* non differisce (eccetto per i capitoli filosofici dedóttivi dalla *Summa* di San Tommaso) dal contenuto delle *Etymologiae* di Sant'Isidoro. — È degno di rilievo il modo come la materia accòltavi fu nello *Speculum* distribuita e svolta. — Dubbi sorti attorno l'autenticitá dello *Speculum morale*: diverse teorie sostenute in proposito dagli studiosi. — L'importante per noi è che lo *Speculum* sia nel suo complesso un veridico testimone della cultura medievale. — Scopi pratici che Vincenzo di Beauvais si propose accingendosi alla sua fatica; inutili tentativi di ridurla a minori pro-

porzioni; necessitá di dividerla almeno in quattro parti, concernenti la natura e la proprietá di tutte le cose (*Speculum naturale*), la materia e l'ordine di tutte le arti (*Speculum doctrinale*), le qualitá e gli atti dei vizi e delle virtú (*Speculum morale*), e finalmente la serie dei fatti umani attraverso i tempi (*Speculum historiale*). — Il filo ideale che collega fra loro le varie parti dello *Speculum*, qual fu isolato dal Didron. — Diverso ordinamento che ha la materia nelle *Etymologiae*. — Alle arti è assegnata nella concezione del mondo secondo il Bellovacense una funzione essenzialmente pratica. — Fonti principali di Vincenzo sono per codesto rispetto le opere di Plinio e di Vitruvio: si riprende talora il sistema pliniano di discorrere delle applicazioni artistiche a proposito della materia prima onde si foggiano determinati oggetti. — L'undicesimo libro dello *Speculum doctrinale* concerne le arti meccaniche: tra queste, le arti figurative. — Abbondanza degli insegnamenti pratici raccolti dal Bellovacense; il trattatello dell'arte di edificare. — Difficoltá di ricostruire una coerente teoria del Bellovacense attorno l'arte; per l'architettura si ritrovano ripresi tali e quali i concetti di Vitruvio, talvolta per l'interposto mezzo delle *Etymologiae* di Sant'Isidoro. — Criteri pratici secondo i quali il Medio Evo graduò nella sua considerazione le varie arti figurative. — Le enciclopedie documentano la teoria dell'arte pedagogo, che prevalse nel Medio Evo. — Le enciclopedie scolpite e le dipinte: le 1814 statue della cattedrale di Chartres. — Altre rappresentazioni artistiche della scienza universale: il pavimento a mosaico della cattedrale d'Otranto e la sua retta interpretazione enciclopedica; gli affreschi del Cappellone degli Spagnoli in Santa Maria Novella di Firenze. — Importanza di codeste enciclopedie figurate: gli artisti son tratti a individuare il complesso delle loro nozioni tecniche. — II. Le «Compositiones» lucchesi. — Esse sono la piú antica silloge medievale di precetti pratici in servizio delle arti figurative. — Ritrovamento e descrizione che ne fece il Mabillon nel secolo decimosettimo; edizione lacunosa e scorretta che ne diede il Muratori nelle *Antiquitates italicae Medii Aevi*; propositi del Giry (non tradotti in atto), di darne un'edizione critica. — Le *Compositiones* ingiustamente trascurate dagli studiosi d'arte e di storia. — Loro importanza scientifica affermata dal Berthelot; precisione e ricchezza del contenuto, trascuratezza della forma letteraria. — Ricette e insegnamenti con prossimo riferimento alle arti; i limiti della tecnica non vengono mai oltrepassati. — Importanza linguistica delle *Compositiones*: esempio prezioso del rozzo gergo onde veniva formandosi il nuovo linguaggio degli artisti italiani. — III. Il «De coloribus et artibus Romanorum» attribuito ad Eraclio. — Le tre edizioni fattene fin ora, dal Raspe (1781), dalla Merrifield (1849), e dall'Ilg (1873), non hanno

messo a profitto il piú antico ed autorevole manoscritto dell'opera: quello conservato nella Biblioteca di Valenciennes. — Ne sará riprodotto il testo alla fine del presente volume. — La grande diffusione del *De coloribus* nel Medio Evo è attestata dalle molte copie manoscritte, complete o parziali, che tuttora ne restano. Nel manoscritto di Valenciennes il trattato di Eraclio si presenta sotto la forma di un poemetto di 208 esametri, divisi in due libri e in ventun capitoli. — Il terzo libro in prosa, conservato dal manoscritto del Museo Britannico e da quello della Nazionale di Parigi, ed affermato apocrifo dalla Merrifield. — L'analisi interna dell'opera permette di convalidare con nuovi argomenti la sagace intuizione della Merrifield. — Caratteri inconfondibili della parte poetica. — Eraclio è un tecnico e un artista assieme, con una non volgare personalitá di scrittore. — Digressioni non oziose del poemetto; sua sinceritá; suo valore quasi autobiografico. — Sicurezza degli insegnamenti, avvalorati dall'esperienza personale del poeta. — Dubbi insussistenti sorti sulla pratica artistica di Eraclio. — Il terzo libro del *De coloribus*, posto a raffronto coi primi due, fa súbito l'impressione d'un'opera differente e di diverso autore: esso non è se non un'arida e impersonale sequela prosastica di ricette, di formule pratiche e di notiziole leggendarie sul vetro e sui colori. — Altri argomenti pei quali si conferma la sicurezza ch'esso sia opera di piú tardi raccoglitori. Se ne può dunque astrarre nello studio del *De coloribus*, in quanto ci interessa ai fini della presente opera. — Lunghe discussioni svoltesi sulla individualitá storica di Eraclio. — La signora Merrifield ne fece un cittadino dell'Italia del sud, vissuto fra il nono e il decimo secolo dopo Cristo. — L'Ilg, aderendo soltanto in parte a codesta tesi, ritardò la data della composizione del poemetto al secolo decimo, e sostenne l'inesistenza storica dell'Eraclio al quale esso era attribuito. — Argomentazioni dell'Ilg: la soprascritta del codice parigino; la Ἡρακλεία λίθος di Plinio; il mitico Eraclio conoscitor di gemme, e l'imperatore Eraclio. — Errori e sviste dell'Ilg: la soprascritta del codice parigino non ha nulla di anormale, se non negli epiteti laudativi dell'autore, i quali possono essere stati aggiunti dai copisti; mancano argomenti per negare la notorietá di Eraclio nei tempi suoi; non è esatto che il *De coloribus* sia attribuito ad Eraclio dal solo codice parigino; come si spiega il silenzio del codice di Valenciennes in proposito. — Il *De coloribus* è molto probabilmente un'opera incompiuta: sproporzione fra il primo e il secondo libro, e fra il titolo e il contenuto dell'opera. — Valore del poemetto di Eraclio nella serie delle opere che veniamo esaminando. — Se dal punto di vista tecnico rimane addietro alle altre compilazioni giá note, ha maggior importanza di esse per il rispetto puramente scientifico o filosofico. — Era-

clio ha piú diretta visione degli scopi e del significato spirituale delle arti figurative; ama le arti, è artista egli stesso, ne discorre da artista. — IV. La « Schedula diversarum artium » di Teofilo monaco. — Meglio che alle altre opere fin qui esaminate le si addice il titolo di « trattato ». — I manoscritti che ne restano attestano la diffusione ch'essa ebbe nel Medio Evo. — Fortuna singolare della *Schedula* anche dopo l'invenzione della stampa. — Le cinque edizioni che se ne fecero dalla fine del Settecento alla fine dell'Ottocento, per cura di Efraimo Lessing (1781), del Conte De L'Escalopier (1843), di R. Hendrie (1857), dell'ab. Bourassé (1862), e di A. Ilg (1874). — Non ostanti le numerose edizioni, gli studiosi moderni hanno mal conosciuto e inadeguatamente valutato codesta opera cosí importante. — Quando fu composta la *Schedula*, e da chi? — Il *Breviarium diversarum artium* menzionato tra i suoi fonti dall'ancora sconosciuto autore del *Lumen animae*, non sembra da identificare col trattato di Teofilo. — Importanza della questione. — Il piú antico manoscritto della *Schedula* risale al secolo XII. — Ipotesi non giustificate di vari studiosi sull'epoca nella quale fu composto il trattato delle diverse arti. — L'opinione sostenuta in modo persuasivo dal Guichard conviene coi dati della tradizione manoscritta: l'autore della *Schedula* visse tra la fine del secolo undicesimo e gli inizi del duodecimo. — Scarse notizie su Teofilo; suoi propositi nel comporre la *Schedula*. — Vastitá dell'opera, e sicurezza della dottrina dimostratavi dal compilatore. — È sicuro ch'egli conobbe bene l'Italia e l'Oriente bizantino: di che porge indizio il suo trattato, con la parte preponderante che vi è fatta alle arti piú coltivate nei paesi latini e negli orientali. — Dubbi degli studiosi sulla nazionalitá di Teofilo; concordia dei piú nel ritenerlo tedesco. — Argomenti che sembrano suffragare codesta supposizione: il secondo nome attribuito a Teofilo da un manoscritto della *Schedula*. — Tentativi vani di una piú sicura identificazione del nostro. — Nuovi argomenti dedotti dal *Lumen animae* e dal contesto della *Schedula*, per affermare la nazionalitá alemanna di Teofilo. — Ad essi è agevole contrapporne altrettanti, non meno validi, nel senso opposto. — Il secondo nome, Ruggero, concessa anche la sua storicitá, non è sicura dimostrazione di origine tedesca di chi lo portava; sopra tutto, dati i rapporti intimi esistenti allora fra gli alemanni e le nostre popolazioni, specialmente dell'Italia del nord. — L'origine italiana di Teofilo vien confermata dall'attestazione d'un codice nel quale il suo trattato è detto *lumbardicus*. — Accanto alle forme tedesche (spiegabilissime), abbondano nella *Schedula* quelle del novello volgare italico. — La testimonianza del *Lumen animae* non ha valore agli occhi stessi di coloro che sostengono l'origine forestiera di Teofilo. — Maggior peso hanno gl'indizi ch'è dato trarre dal con-

testo della *Schedula*, ch'è opera di evidente orientamento meridionale, latino e bizantino. — Non il solo contenuto del trattato attesta le sue origini meridionali; bensí anche gli accenni storici a nazioni contemporanee, nei quali son trascurati i territori alemanni. — La *Schedula* riuscirebbe storicamente inesplicabile, se fosse opera d'un tedesco; mentre, essendo opera d'un italiano, rappresenterebbe la logica conclusione di studi protratti per secoli e giá parzialmente espressi in opere precedenti. — Il trattato d'Eraclio è scritto in prosa, e diviso in tre libri e in 171 paragrafi, con una *praefatio* e con due prologhi, collocati rispettivamente agli inizi del primo e degli ultimi due libri. — Il primo libro tratta specialmente della pittura; il secondo dell'arte vetraria; il terzo dei metalli e della loro lavorazione, e di alcune arti minori. — Omissioni singolari in tanta vastitá di disegno: l'architettura, la statuaria, e la tessitura. — Possibili giustificazioni, nel carattere pratico dell'opera: per l'architettura sovveniva il trattato vitruviano; meno coltivata era la statuaria, e difettavano i fonti a cui ricorrere, mentre d'altra parte v'era minor luogo per un insegnamento tecnico di codest'arte; l'industria tessile poteva ritenersi giá considerata (per i suoi riflessi artistici), nei capitoli destinati alla pittura; né d'altro lato era agevole trattarne da parte d'un profano. — Singolari qualitá d'ingegno e di fantasia sollevano Teofilo molto al di sopra del livello d'un modesto osservatore: egli è un divoto della religione e un amante delle arti. — Scopi morali ch'egli afferma di proporsi: passione per l'arte rivelata dal suo linguaggio. — Colorita descrizione d'un tempio. — Teofilo segue il concetto utilitario dell'arte maestra di bene; e tutto nell'arte gli sembra dono diretto del settemplice spirito di Dio. — Gli manca una teoria dell'arte nitida e conseguente; ciò non toglie però ch'egli varchi nei suoi insegnamenti i limiti della pura pratica manuale, per farsi maestro di piú nobili artifíci. — Sono per questo notevoli alcuni suoi capitoli sulla pittura: d'onde l'ipotesi ch'egli stesso praticasse l'arte pittorica. — La *Schedula* è, concludendo, l'opera piú importante prodotta dal Medio Evo nel campo della trattatistica d'arte. — Essa dimostra come gli studiosi della tecnica rimanessero in quell'epoca distinti e lontani dai filosofi. — Unico filo di congiunzione fra gli uni e gli altri poterono essere le teorie filosofiche professate dagli studiosi della chimica e dell'alchimia. — Alla soglia del Rinascimento gli studiosi e gli artisti si affacciano senza aver trovato una soluzione scientifica del problema dell'arte. pag. 353

NOTA.

I. *La « Tabula index » del libro XI dello « Speculum doctrinale » di Vincenzo da Beauvais* . . . . pag. 435

II. *Materia e forma in cospetto alla fantasia, secondo Vincenzo da Beauvais* . . . . pag. 437
III. *Il perfetto architetto secondo V. da Beauvais.* . » 437
IV. *Le « parti » dell'architettura secondo V. da Beauvais* » 438
V. *La pittura e i colori secondo V. da Beauvais* . . » 439
VI. *I « ludi scenici » secondo V. da Beauvais* . . » 442
VII. *Gli insegnamenti di Teofilo* . . . . » 442

APPENDICE

I.

COMPOSITIONES VARIAE

AD TINGENDA MUSIVA, AD CONFI-
CIENDAM « CHRYSOGRAPHIAM »,
ET ALIA FRAGMENTA AR-
TIUM ET SECRE-
TORUM.

Dal Codice n.° 490, della Biblioteca Capitolare di Lucca.
Carte 217 *r.* — 231 *r.*

. . . . pag. 453

II.

HERACLII SAPIENTISSIMI VIRI
DE COLORIBUS ET ARTIBUS ROMANORUM

LIBRI II.

Secondo la lezione del Codice n.° 145 della Biblioteca Pubblica di Valenciennes.
Carte 178 *v.* — 179 *v.*

. . . . pag. 503